

VALERIO OLGATI
:
FORMA UNITÁRIA, ENTRE O PESO MONOLÍTICO E A LEVEZA ESTRUTURAL

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Ana Sofia Cabral Travassos
2012/2013
Docente Orientador: Arquitecto Francisco Vieira de Campos

Ao Arquitecto Francisco Vieira de Campos, pelo interesse e disponibilidade em orientar a presente Dissertação; a ele agradeço o olhar incisivo e o pragmatismo empregue em todo o processo.

À minha Mãe e ao meu Pai, que por razões distintas permitiram a conclusão deste trabalho, quer pelo apoio ao longo do curso, quer pela incansável dedicação, preocupação e insistência em ver o mesmo concluído.

À minha avó Maria Cecília, um exemplo de vida e de persistência, materializado hoje num rasto de inspiração, pela força que caracterizava a sua personalidade.

À Cíntia e ao Pedro, pelas sábias palavras.

A todos os restantes amigos e colegas que directa ou indirectamente, acompanharam-me no mesmo processo. A todos eles, um muito obrigado.



No âmbito do programa Erasmus e sob orientação de Valerio Olgiati, assistiu-se a um confronto evidente entre duas estratégias projectuais distintas - o método da Escola do Porto - FAUP, e a assistida na Accademia di Architettura de Mendrisio - que apesar de utilizarem a mesma linguagem elementar da arquitectura, regem-se por diferentes processos de consolidação do projecto - quer através do desenho, quer através de um processo mental. O mesmo confronto despoletou um interesse pelo novo processo, nomeadamente pela estratégia projectual levada a cabo por Valerio Olgiati, que tem como premissa a criação de uma arquitectura que actua como uma unidade, onde as partes constituintes agem em função do todo, culminando assim numa forma unitária que emerge consoante a realidade, perante a ideia de projecto a ela inerente.

O estudo da mesma estratégia projectual visa explorar a expressão física de uma arquitectura que se pretende unitária, tendo em conta as premissas gerais que suportam o processo conceptual e o enquadramento contemporâneo do arquitecto. A expressão de uma arquitectura unitária tem como base o auto-discurso da disciplina, contemplando os elementos da linguagem que só a ela concerne, imprescindíveis para a tornarem física e habitável, tal como é o respectivo proposto. Assim, numa arquitectura que se pretende unitária, a forma o espaço e o material, revelam-se como os três instrumentos que contemplam o processo em estudo, sendo que, a consciente conjugação dos mesmos permite manifestar uma relação de indissociabilidade subjacente ao carácter do edifício, que incorpora numa só entidade facilmente identificável, o diálogo e interdependência dos seus elementos.

Entre o peso monolítico e a leveza estrutural revela-se como a variação das duas gramáticas formais empregues pelo arquitecto, perante a generalidade das obras realizadas, contemplando escalas de intervenção que diferem na sua dimensão formal, espacial e programática, rematando assim uma mesma estratégia projectual.

O estudo da presente estratégia revela-se importante na percepção do problema associado ao acto de projectar, no controlo geral do objecto enquanto entidade construída inerente à realidade do presente que lhe é dada a intervir, caracterizado por paradigmas ausentes que permitem à individual consciência a liberdade de concepção.



During the Erasmus program and under the guidance of Valerio Olgiati, there was a confrontation between two clearly distinct projectual strategies - the method of the Oporto School - FAUP, and the one assisted at the Accademia di Architettura di Mendrisio - that despite using the same elemental language of architecture, they are governed by different processes of project's consolidation - either by design or through a mental process. The same comparison sparked a new interest in the second process, carried out by Valerio Olgiati, which aims to create an architecture that acts as a unit, where the constituent parts act upon the whole, culminating in a unitary form that emerges depending on the project's idea inherent in it.

The study of this projectual's strategy aims to explore the physical expression of an architecture that is intended to be unitary, taking into account the general premises that support the conceptual process and the contemporary framework of the architect. The expression of an unitary architecture is based on the discipline's self-discourse, contemplating language's elements that only her concerns, essential to become physical and habitable, as it is their propose.

Thus, in an architecture that is intended to act as a whole, the space, form and material are revealed as the three instruments that are included in the process's study, where the conscious combination of them, allows to express a relation of inseparability that underlies the building's character, which is incorporated in an easily identifiable single entity, the dialogue and interdependence of its elements.

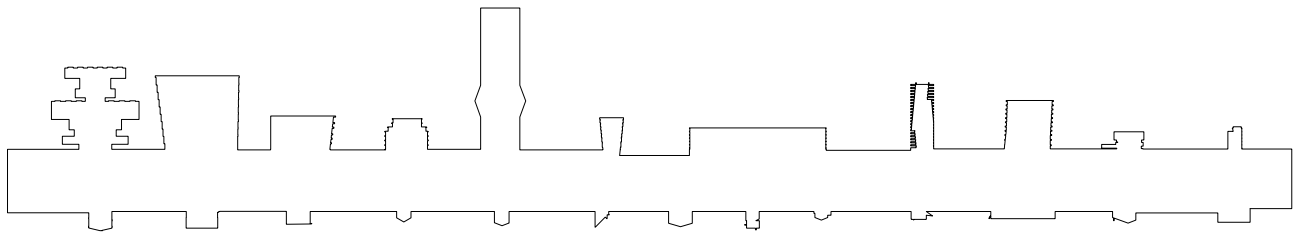
Between weight's monolithic and lightness's structure reveals itself as the variation of both formal grammars employed by the architect in the generality of the produced works, contemplating intervention scales that differ in their formal, spatial and programmatic's dimension, ending in the same projectual's strategy.

The study of the current strategy proves to be important in the perception of the problem associated with the act of designing, in overall control of the object as an built entity that is inherent to the reality which is given to participate, characterized by absent paradigms that allow the individual conscience freedom to create.

Índice

Resumo	
Abstract	
Índice	11
Introdução	12
Metodologia	16
 II. Por uma Arquitectura Unitária	 18
Da Ideia e do Organismo unitário	22
Da Referência	28
Da Forma	38
Do material	50
Da contradição	56
 II. Obras - Entre o Peso Monolítico e a Leveza Estrutural	 63
 Peso Monolítico	 77
Atelier Bardill	96
Escola de Paspels	102
 Leveza Estrutural	 109
O Centro E-Learning EPFL	122
Edifício de Habitação Colectiva de Zug	126
 III. Considerações Finais	 133
 Bibliografia	 143
Índice de Imagens	146
Anexo	152

Introdução



De entre a multidireccionalidade de estratégias projectuais que compõem hoje o presente da arquitectura, escolhe-se um processo particular de Valerio Olgiati, que na conjugação entre a forma e o conteúdo, expressa uma capacidade de manifestar uma ideia num só objecto concretizado. A expressão de uma intenção projectual no objecto em si mesmo é objectivo do presente estudo, que incidirá a atenção primeiramente nas premissas do referido arquitecto, para posterior análise da obra concretizada, de forma a confirmar a atitude projectual.

A arquitectura que Valerio Olgiati propõe produzir, baseia-se na vontade de criação de uma arquitectura que se expressa como um todo unitário, que utiliza como suportes, a referência, a forma, o material, e o paradoxo, como instrumentos essenciais de um processo que visa culminar numa arquitectura unitária, onde todos os elementos estão em total concordância com a ideia projectual.

A ideia para Valerio Olgiati acaba por ser o motor principal de toda a concepção, capaz de justificar os elementos que participarão na forma concretizada. A ideia que procura no “nada” a respectiva motivação, no sentido em que nega tudo o que é alheio ao projecto, revela-se como o principal suporte para a realização de uma arquitectura que se baseia no novo. A ideia aliada à invenção, potencia a criação de protótipos, tais como os templos da antiguidade, que emergiam na aliança entre um ritual e uma matriz tipológica, como uma entidade volumétrica, possuidora de grande poder formal. A arquitectura pela arquitectura, que procura na respectiva lógica interior a sua razão de ser, constitui para Valerio Olgiati o lema mais importante, que claramente se pode identificar nos edifícios que realiza. A ideia vem então estabelecer-se como método de controlo da globalidade do objecto arquitectónico, por justificar todos os intervenientes que irão participar na emersão da coisa construída.

Aliada a uma arquitectura que se baseia no nada, está a contradição patente no universo referencial que o arquitecto utiliza como fundamento da atitude projectual, e consequente obra concretizada. Desde viagens realizadas, a obras particulares, patentes ou não na selecção de 55 imagens da “Autobiografia Iconográfica” que o arquitecto efectuou, denota-se a evidência do mesmo suporte referencial na obra concretizada. Quer imageticamente, quer ideologicamente, o conteúdo transposto para a obra, revela-se como o suporte quer da forma, quer da própria ideia, que procura em exemplos já distanciados da realidade presente, os seus fundamentos. A coerência da sua transposição, não será aqui questionada, mas sim, a constatação de que os mesmos modelos, são representativos de arquitecturas consideradas unitárias, que só vem reforçar igualmente o carácter objectual, expresso nas obras de Valerio Olgiati.

Deste modo, a ideia e a respectiva expressão física pressupõem a recorrência a uma base formal sólida, no sentido de tornar consistente a origem e evolução do projecto que se pretende culminar numa arquitectura total, e portanto, visualmente e fisicamente identificável. A base formal que suporta a obra do referido arquitecto, constitui-se como o elemento fundamental de concretização de uma arquitectura unitária, uma vez que esta é o elemento visível da expressão do pensamento. A obra revela uma atitude objectual que toma como premissa, as formas puras que são posteriormente deformadas e transformadas, culminando numa nova entidade formal, sem que se perca o poder inicial que as caracteriza. A definição espacial, que é resultado da união entre forma e estrutura, permite o alcance de uma síntese arquitectónica que se baseia numa correcta concordância e individualização de todos os elementos, na respectiva participação na conformação do todo concretizado.

Por sua vez, o material, o que torna visível o complexo concretizado, acaba por ser o instrumento essencial neste processo. O carácter do material nos variados modos em que pode ser incorporado, é o que confere igualmente o carácter do edifício, a sua respectiva imagem. As possibilidades inerentes ao material, permitem concretizar de uma só vez uma ideia concebida, e ao mesmo tempo, se bem trabalhadas, ajudam na criação da entidade volumétrica que se pretende orgânica, em constante acção visível das respectivas forças estruturais. Neste sentido, o betão, não podia estar mais de acordo na realização de uma arquitectura que se pretende unitária.

A totalidade da compreensão do objecto arquitectónico, enquanto parte de uma realidade que envolve pessoas que o vivem, assume-se igualmente como premissa da estratégia projectual em estudo. A percepção do objecto na sua totalidade, vem contradizer um dos mecanismos empregues pelo arquitecto que consiste precisamente em conceber o objecto, tendo como premissa, o paradoxo. O paradoxo ou a contradição, vem aqui criar uma “percepção especial” da entidade criada, reforçando-lhe o carácter objectual, de maneira a prender o usuário num discurso reflexivo, aquando a fruição do edifício.

Considera-se assim uma arquitectura unitária capaz de traduzir numa só entidade volumétrica, o conjunto de todos os intervenientes no projecto arquitectónico que o concretiza fisicamente, como a ideia, o programa, a forma, a estrutura e o espaço, tendo por trás um processo que pressupõe a concordância dos mesmos elementos. O todo alcançado, passa a ser o resultado de um processo de redução, quase como que a escavação da ideia na obra construída, retendo apenas o que se pretende expressar. Um processo projectual, que não se constituindo como o único válido dentro das várias possibilidades, admite uma particularidade que se expressa na respectiva clareza formal, e por isso, sintética e simples.

O arquitecto parece demonstrar um percurso linear particular, detentor de um processo restrito no que se refere à intervenção na realidade. A referência, o método, a estrutura, a representação e a concretização, numa conciliação e manipulação de diversos instrumentos que nele intervêm, concretizam-se num só, reflexo de uma posição crítica ao contemporâneo e ao mesmo tempo sintetizadora.

Os mesmos pressupostos acabam por determinar uma estratégia que actua em prol da criação de uma arquitectura unitária, e como tal, confirmar os mesmos através das obras realizadas por Valerio Olgiati, torna-se necessário, para a compreensão da expressão formal que tudo isso envolve, nas diferentes realidades inerentes a cada projecto. Por isso, a análise das obras, segundo diferentes critérios, pretende questionar a expressão de um pensamento segundo escalas de intervenção, tentando contudo perceber se existe uma uniformidade na linguagem decorrente da expressão formal associada às diferentes realidades de cada projecto.

Entre o peso monolítico e a leveza estrutural parece ser o resultado de uma variação de linguagem, que suporta todo o leque de obras, dividindo-o assim em dois grupos essenciais. Um conjunto de obras parece delinear um carácter coeso e agregativo, em arquitecturas de paredes espessas onde se abrem poucos vãos, enquanto que outro leque de obras, por sua vez, descreve uma maior abertura, assim como uma linguagem arquitectónica de laje e pilar, denotando uma maior flexibilidade espacial, em consonância com uma aparente aleatoriedade estrutural. Por esse motivo, pretende-se incidir o estudo sobre estes dois tipos de gramáticas utilizadas, que passará por uma análise formal, espacial, estrutural e material, questionando de que modo, parte-se para duas linguagens gramaticais tão distintas, utilizando uma premissa formal e conceptual como ponto de partida, que reside na consideração da arquitectura como um todo.

Metodologia

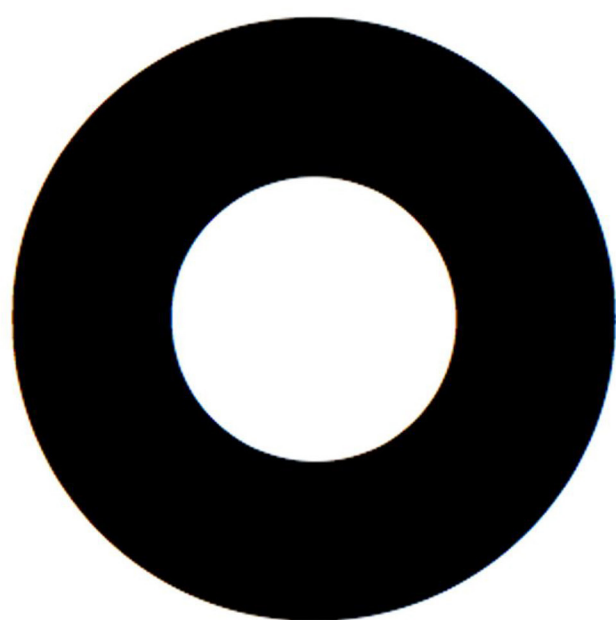


i. Tendo como base as premissas de Valerio Olgiati, quer presente nas várias publicações referentes à obra, ou ao respectivo processo metodológico, pretende-se efectuar uma primeira abordagem ao processo projectual do arquitecto, que enuncie os pontos em comum que suportam as duas linguagens arquitectónicas empregues, na arquitectura unitária que Valerio Olgiati pretende realizar. A abordagem no que diz respeito à ideia, à base referencial, à forma, ao material, e ao paradoxo da dualidade de opostos como premissa do projecto, tornam-se importantes, na medida em que permitem a global compreensão de um método comum que suporta a concretização física variada. Tentando numa primeira fase, delinear uma espécie de contexto de trabalho, onde o arquitecto opera, torna-se importante a percepção da expressão das respectivas premissas conceptuais e formais na concretização física da obra em geral produzida.

ii. Uma segunda parte da presente dissertação pretende afastar-se de forma consciente das premissas do arquitecto que suportam a respectiva obra, de forma a providenciar uma análise objectiva. Perante a atitude objectual levado a cabo no mesmo processo, pretende-se então efectuar uma análise restrita à forma, estrutura, e material empregues nas diferentes obras realizadas, de modo a fomentar uma descoberta das permanências e particularidades nos vários edifícios, que vêm documentar as duas linguagens arquitectónicas distintas.

Assim, a análise das obras, enquadrando-as no devido contexto, e catalogando-as perante as duas linguagens, fomentará uma numeração de características comuns patentes em dois modos de expressão de uma arquitectura unitária. Serão igualmente abordadas as particularidades de cada edifício, que contudo acentuam a certeza do respectivo enquadramento em determinado grupo formal, sem por em causa a linearidade da análise.

Uma vez que será efectuada uma abordagem geral a toda a obra, e dada a falta de informação referente a alguns edifícios, será dado especial ênfase a dois edifícios de cada grupo, que se constituem paradigmáticos para a fundamentação do presente estudo.



Por uma Arquitectura Unitária

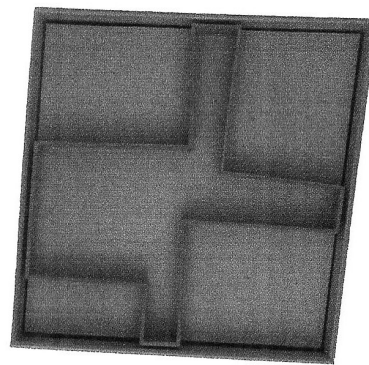
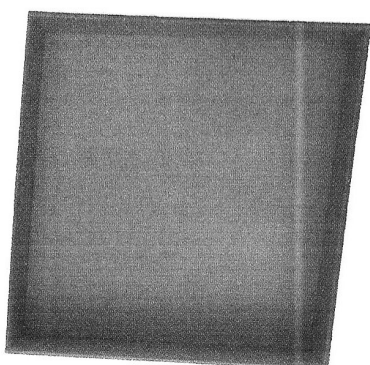
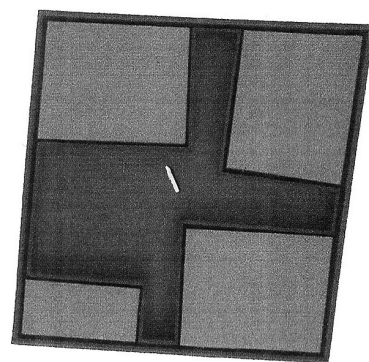
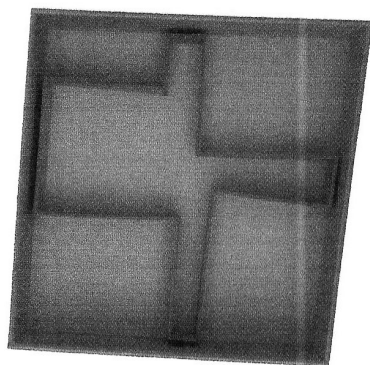
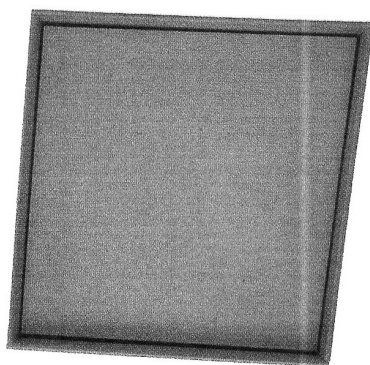
De modo a dar início à reflexão que incide sobre uma determinada prática de arquitectura, estabelece-se uma primeira abordagem que enuncia as premissas que suportam a atitude projectual levada a cabo por Valerio Olgiati. Neste sentido, propõe-se primeiramente uma reflexão que se baseia sobretudo nas considerações do referido arquitecto, que precede uma posterior análise das várias obras que constroem até à data o respectivo percurso projectual, e que no fundo vêm a confirmar a sua atitude na arquitectura que produz, revelando desta forma, uma certa uniformização tipológica no que concerne a linguagem formal empregue.

Assim sendo, estabelecer um critério de análise da produção arquitectónica relativa ao arquitecto em questão, implica reflectir sobre as considerações tomadas pelo mesmo. Estas, variam entre a necessidade e desejo de invenção, a procura da totalidade do objecto, quer no material incorporado, quer na estrutura, quer na inerente expressão, tentando em cada obra atingir a tábua rasa da criação, que acaba por resultar numa arquitectura autorreferencial.

Para atingir o mesmo fim, o arquitecto emprega mecanismos que concernem a forma, a estrutura, o material e o espaço, que se repetem nas mais variadas obras, quer construídas, quer nas que não foram construídas. Uma mesma repetição de instrumentos empregues, parece descrever uma linguagem arquitectónica própria que está patente nas ideias formalizadas, que no seu conjunto, descrevem uma certa uniformização gramatical.

Da ideia e do Organismo Unitário

1.Maqueta conceptual da Escola de Paspels



*“La primera condición del diseño es saber qué hemos de hacer; saber qué hemos de hacer es haber tenido una idea; y para expresar esta idea debemos tener unos principios y una forma, esto es, una gramática y un language”*⁰¹

Sem a realidade inerente à arquitectura, não seria possível descrever qualquer tipo de atitude perante a mesma. Inerente à arquitectura está a construção, que a permite tornar física e portanto visível e habitável, tal como são os pressupostos que a definem. Inerente à realidade, está o homem, na sua dualidade quer de criador, quer de habitante. O criador, pensa, cria, e constrói face a um determinado problema inerente à realidade, enquanto o habitante usufrui dessa nova realidade construída. Para Valerio Olgiati, associar a realidade a um pensamento próprio que remete para o novo, parece ser o motor do seu processo metodológico, que acima de tudo, pressupõe algo essencial: o estabelecimento da ideia de projecto.

A ideia para Valerio Olgiati assume o principal suporte conceptual do objecto arquitectónico, na medida em que, para o mesmo, operar sem ideias remete para uma perda de sentido inerente ao significado daquilo que se cria. Deste modo, a arquitectura pode resultar apenas num puro formalismo, ou pelo contrário, numa mera organização de serviços expressos em áreas e espaços, segundo as diferentes hierarquias reivindicadas no programa de cada projecto. Assim, a ideia na sua arquitectura determina desde logo uma conformação formal, espacial e estrutural que permite obter a expressão arquitectónica de um determinado pensamento inerente a cada realidade projectual.

“Systematization plays a crucial role in determining the final design. From the outside the systematic nature of the work is not immediately apparent and cannot be precisely identified. It requires a very accurate reading for it to come to light at all, let alone to explanation – all the more so, since the formation of these architectonic systems does not avail itself of any clearly defined method or some tried and trusted formula, but seems rather to draw on one of two different strategies which never

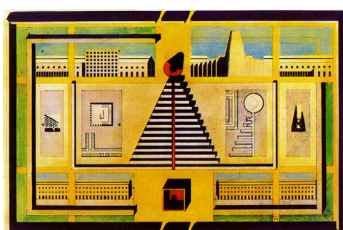
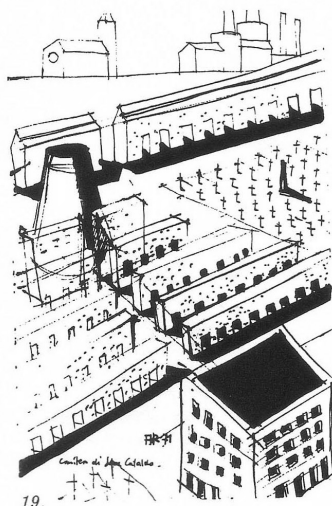
01 Jacques-François Blondel: “Prefácio” del Course d’Architecture, Tomo I, Paris, 1771; Cit. em HERNANDEZ, Martin; Manuel J.; La invención de la arquitectura; Madrid, Celeste ediciones, 1997, p.129

*emerge in their purest form but which crucially shape individual designs. In the first of these strategies the design system is linear and causally interlinked. The starting point is the architectural remit which requires the architect to take into account specific pragmatic factors such as function, location, plot, building regulations and financial considerations. Rational design precepts, hypothesis and premises are extrapolated from these and prioritised in order to identify a basic design principle which can serve as an appropriate axiom. (...) Thus an architectural design is born, which constitutes a viable design schema. At this stage the design process could be deemed finished.”*⁰²

A arquitectura é a arte que conjuga a simultaneidade do objectivo e do subjectivo, do visível e do invisível⁰³, do racional e do irracional, e como tal, a obra, não é mais do que a conjunção entre a realidade onde se intervém, e a vontade pessoal do arquitecto que condensa na experiência pessoal, uma cultura própria, enriquecida por uma série de referências, valores, gosto e intuições.

Neste sentido, aliada à realidade, está um conjunto de regras próprias onde surgirá a obra pensada, e construída para aquele local específico. Como tal, no processo metodológico do arquitecto em estudo, assiste-se a uma sistematização dos elementos condicionantes do projecto, nomeadamente o programa, o local, o sítio, os limites do terreno, as regulamentações, que na respectiva intersecção permitem o estabelecimento de uma matriz base, onde se formula uma série de hipóteses que se organizam hierarquicamente, definindo assim um conceito de projecto fundamental, que conduz à resolução das exigências programáticas do edifício, formulados numa solução construtiva exemplar.⁰⁴^[2] É neste âmbito de um esquema/matriz base de intervenção, que resume, identifica, hierarquiza e sistematiza os dados do problema, eliminando à partida tudo o que não é essencial na formação do projecto, que se constrói o enquadramento pragmático da obra, para então dar lugar ao surgimento da ideia, de natureza mais intuitiva, sensorial, formal, remetendo para desejos, memórias, experiências espaço/figuradas.

Assiste-se então a uma dialética constante entre o racional objectivo, de elementos



2.Cemitério de San Cataldo, Aldo Rossi. Módena, Italia, 1981 “Ground plan. Fantastic Construction”. O projecto do cemitério de Módena, encerra a concepção de uma arquitectura que procura o significado do construído em função da ideia concebida.

02 FLAMMER, Pascal; ZUMSTEIN, David; Ambivalent Systems: On the formation of Valerio Olgiati’s Design, in 2G n°37, Valerio Olgiati, GG, p.24

03 Idem, p.24

04 Idem, p.25

condicionantes da realidade, e o irracional intuitivo, fruto de uma ideologia pessoal, e de uma cultura própria, que no fundo acaba por enriquecer o projecto e conferir-lhe uma identidade própria, perante a unificação de elementos distintos numa só entidade. E é no mesmo âmbito de união entre o objectivo e o subjectivo, que à partida, constituindo-se como contraditórios, conduzem à vontade de condensar numa mesma unidade, todos os elementos, segundo uma tensão consciente, e segundo uma hierarquização interdependente.

“So, I like if I can follow a certain thing. The less I have an idea the more I am insecure. I tend to change it constantly. That’s why I once, probably ten, fifteen years ago when I started to make architecture, I started to have an idea to work with”⁰⁵

Desenvolver um tipo de discurso que parte de uma ideia, e que é determinante na formação do edifício^[3], implica igualmente a compreensão mental do desenvolvimento da mesma ideia, na inerente evolução no âmbito do projecto, até à concretização do objecto idealizado. Ou seja, a partir do momento em que é dada a realidade ao arquitecto, que exige a respectiva intervenção, desenvolve-se a ideia onde se prevê, desde logo, o processo que visa a concretização e expressão formal. Neste sentido, este processo, que toma a ideia e a respectiva formalização, torna-se num exercício instrutivo, porque exercita a capacidade de avaliar a qualidade de cada ideia, na prevenção das eventuais exigências que possam surgir, aquando a concretização da obra.

Assim sendo, revela-se importante este “exercício” porque demonstra uma rápida capacidade de aliar a ideia a uma forma, e como tal, não se trata na sua essência de um processo de trabalho contínuo, que vai sofrendo alterações pontuais, que gradualmente modificam o carácter do edifício enquanto entidade volumétrica. Este último, é praticamente definido à priori, aquando o surgimento da ideia⁰⁶. Neste processo, parece partir tudo de uma tentativa de aliar da melhor maneira, a ideia e a sua respectiva expressão formal, desenvolvendo assim, um conjunto de diferentes ideias e formas, para uma mesma realidade. Assim sendo, o desenho não tem um papel de consolidação do projecto, como método contínuo de exploração da forma,



3. Entrevista a Valerio Olgiati, “One Idea”

05 Entrevista “one idea”, retirado em: <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

06 *“Quando tenho uma ideia para um projecto, apenas avalio a qualidade da ideia pela capacidade que possa ter para lidar com todas as exigências que vão surgir. Assim, um projecto, tem um princípio sobre o qual pode ser executado(...) As ideias revelam-se em diferentes momentos do processo do trabalho. Às vezes, a ideia inicial é capaz de resolver todas as questões que surgem no projecto, outras temos que desistir de muitas ideias para podermos prosseguir”, in Index Newspaper nº01, Janeiro/Fevereiro/Março 2012, p.8*

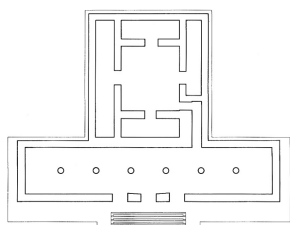
e das suas qualidades e características. Na realidade, os esboços do arquitecto são visivelmente composições matemáticas, geométricas, que regem a lógica do próprio edifício, e permitem assim descrever a ideia que lhe está na génese. O uso do desenho na concepção da sua arquitectura não passa por um sentimento expectante de procura da ideia que possa surgir, mas passa por encontrar relações geométricas e organizacionais que não são compreensíveis através da formalização mental, num dado momento em que a ideia já incorpora uma forma pré-definida.⁰⁷

*“Um templo simplesmente descreve uma ideia. Esta é a razão pela qual eu uso o termo “templo” na minha arquitectura. A arquitectura que expressa uma ideia é muito diferente da arquitectura que expressa essencialmente um serviço”*⁰⁸

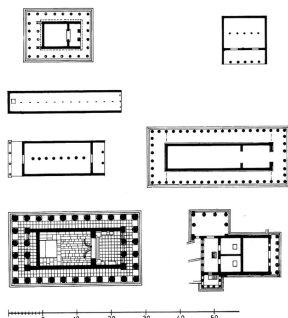
O melhor exemplo de expressão de uma ideia patente numa forma é para Valerio Olgiati, um “templo”^{[4][5]}. Retirando qualquer interpretação de cariz religioso ou espiritual, o que lhe interessa é o que está na essência volumétrica e espacial do mesmo - a relação entre forma e conteúdo. Esta relação, acaba por ser a matriz tipológica que define a forma, enquanto mecanismo que responde a determinado ritual, marco ou percurso. Assim sendo, o templo responde a uma lógica interna, que pouco tem a ver com a sua circunstância, e como tal, assume-se como um marco excepcional dentro da lógica na qual está inserido.⁰⁹

A referida alusão aos templos na concretização da estratégia projectual de Valerio Olgiati, é sem dúvida essencial para a percepção dos projectos produzidos pelo arquitecto, uma vez que também eles se destacam, quer pela sua matriz tipológica, quer pela imponência e dimensão que assumem, na respectiva relação com a envolvente e com o próprio homem, mostrando assim o inerente carácter unitário, em edifícios portadores de uma lógica interna própria.

Para Valerio Olgiati, a obtenção de uma ideia, está intimamente relacionada com a invenção, que tenta responder às exigências projectuais segundo uma lógica formal, estrutural e espacial, bastante precisa. A originalidade resultante da relação



4. Mitla in Mexico. “Four different spatial hierarchies” in Autobiografia Iconográfica



5. Plantas de Templos Iónicos, entre o séc. 8 e séc. 4 AC, in Autobiografia Iconográfica

07 “I do make drawings in order to find a geometric or organizational relationship that I cannot imagine with my mind. If that happens I make a drawing, a systematic drawing to find out about the particular problem at hand. For example, I draw corners of buildings. But I do not sketch in the sense that I hope to find a genial idea for a building.”, in BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.51/52

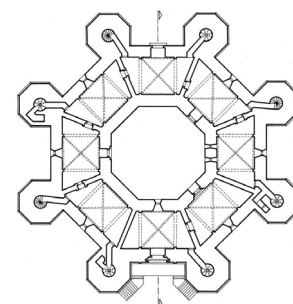
08 Index Newspaper nº01, Janeiro/Fevereiro/Março 2012, p. 7

09 “...there is architecture that is derived from a basic typology, like ancient temples or old Christian churches. That kind of architecture is governed by an invention that stands at the outset, a formal and spatial invention is its origin”, in BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007, p.37

entre a ideia e a respectiva concretização física, chama a atenção sobre o objecto em si mesmo, que encerra na sua própria estrutura conceptual e formal, uma certa autonomia que o faz destacar-se. Uma autonomia que concerne a gramática da própria arquitectura, e que Valerio Olgiati usa como linguagem essencial, a materialidade, a cor, a geometria, os desvios às regras submetidas, e a desorientação do observador.¹⁰

“Architecture is the making of spaces and objects. That is what architects do : They make spaces and objects! It is simply the case that there is no discipline other than architecture that concerns itself with the making of spaces and objects (...) On a secondary level, beyond the making of spaces and objects, architecture concerns itself with ordering systems of spaces and objects, the scenography of spaces and objects, the sensuality of spaces and objects, the movement in space and around objects etcetera”¹¹

A afirmação de uma arquitectura que se concretiza em prol da sua autonomia, que utiliza na sua concretização uma gramática própria que só a ela concerne, vem assumir igualmente uma negação de tudo o que se constitui alheio à disciplina. Para Valerio Olgiati, conceber um edifício e procurar motivos noutros domínios que, ainda que relacionados, não se constituem parte do espólio gramatical que a arquitectura utiliza, é no fundo, fugir ao problema. Assim, a concepção da arquitectura para Olgiati, tenta ser o *significado da ideia arquitectónica expresso no edifício concretizado*¹². E o significado da ideia não é nada mais do que a razão de ser da mesma e a consequente justificação da forma realizada.



6.Castel del Monte, Séc.13, Andria, Sul de Itália.

“THE VERY BASIS OF THIS APPROACH IS IRRATIONAL, POETIC AND MYTHICAL. INTENTIONALLY CAUGHT UP WITHIN THESE AS IT WERE AGGRAVATED PHENOMENOLOGICAL TENSIONS, THE DESIGN PROCESS PROVES TO BE AN ATTEMPT TO DEFINE PLAUSIBLE CRITERIA THAT COULD BE USED TO SELECT, ORDER AND CORRELATE HETEROGENEOUS COMPONENTS OF THIS KIND”

2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006;p.25

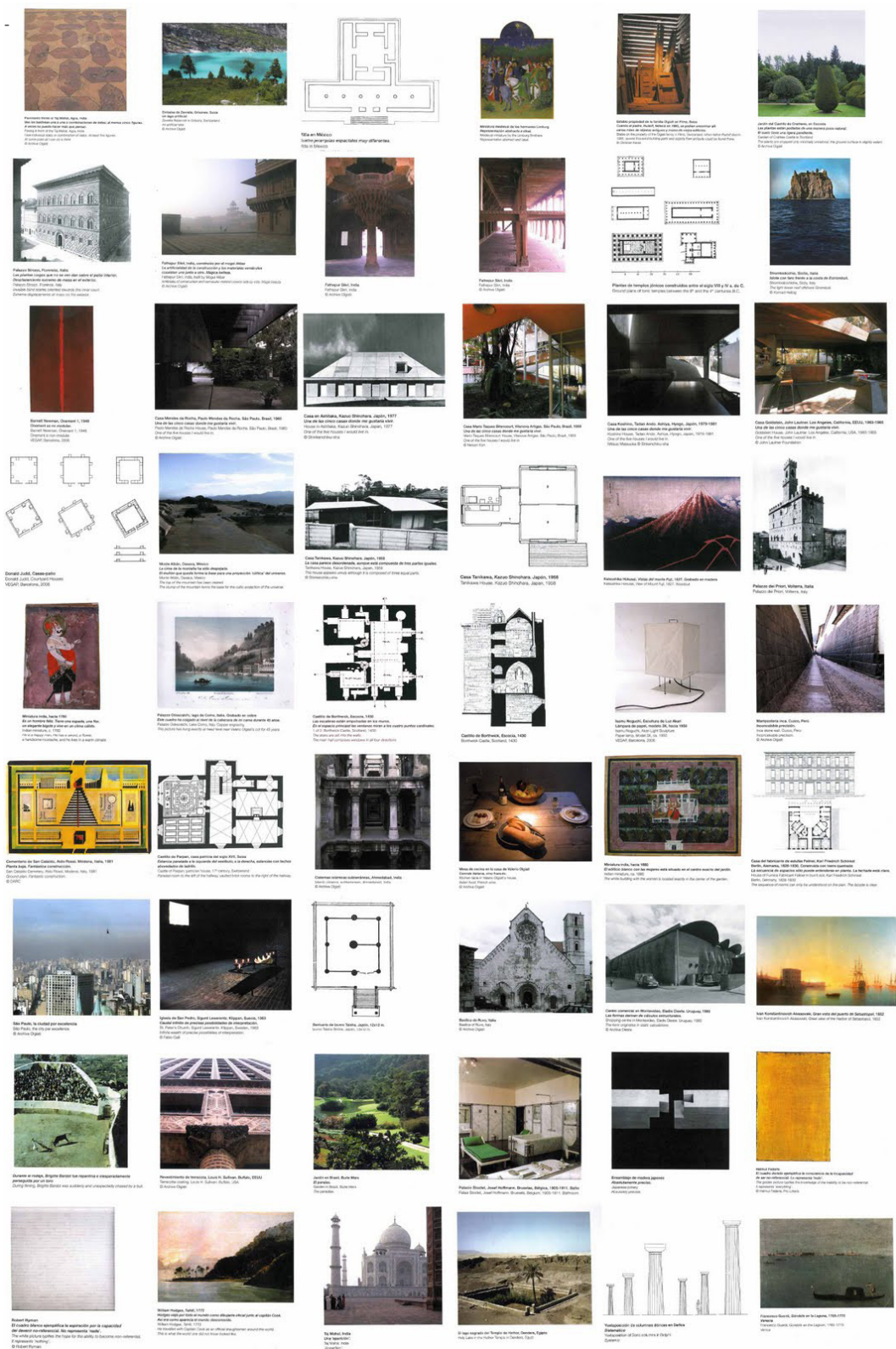
10 STALDER, Laurent; Valerio Olgiati; Quart Verlag GmbH, Luzern; 2010, p.126

11 El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial, p.31

12 El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial, p.27

Da Referência

7. Seleção de 55 imagens - “Autobiografia Iconográfica”

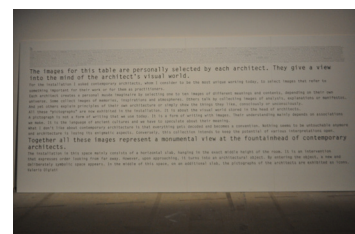


*“A minha arquitectura não é simbólica de alguma coisa, e não se refere a alguma coisa a não ser a ela mesma. Neste sentido, sim, eu não acredito em nada. Posso dizer que a superestrutura para a minha arquitectura não é nada mais e nada menos que o significado da ideia do edifício”*¹³

Concretizar um projecto segundo uma ideia que parte da invenção, é para Valerio Olgiati, começar do ponto zero, isto é, esquecer toda a circunstância inerente à situação em que o edifício é pensado, quer histórica, quer contextual, quer referencial. Só deste modo, negando qualquer estímulo que provenha do exterior, é possível centrar-se apenas naquela arquitectura em específico, que é construída para uma determinada realidade, sendo que o resultado desse tipo de atitude, reside no desenvolvimento de uma lógica interna particular. Este processo, apesar de ser o desejado pelo arquitecto, é contudo de grande dificuldade de execução, uma vez que há sempre um terreno vago que surge no principio de cada ideia, e há por vezes situações já experienciadas cujas condições se repetem perante o que é dado para intervir.

A adopção desta atitude, onde a ideia toma o papel essencial na respectiva estratégia projectual, tem como consequência uma restrição consciente de um certo número de elementos que participam no processo de criação, desde a tomada de referências ao emprego de instrumentos que intervêm na conformação arquitectónica.

Neste sentido, a adopção de referências por parte do arquitecto é peculiar, uma vez que o mesmo assume uma determinação em realizar uma arquitectura autorreferencial. Se, por um lado, operar com um variado número de referências pode conduzir a uma mudança constante enquanto linguagem arquitectónica, desviando a mesma de um fio condutor unificador e identificador, por outro, a ausência de qualquer referência aproxima a obra da invenção e da criação de um protótipo, de algo que nunca antes foi experienciado, tal como Valerio Olgiati deseja. O arquitecto



8. Bienal de Veneza 2012 “Commom Ground”. “The images for this table are personally selected by each architect. They give a view into the mind of the architect’s visual world. For the instalation I asked contemporary architects, whom I consider to be the most unique working today, to select images that refer to something important for their work or for them as practitioners (...) Together all these images represent a monumental view at the fountainhead of contemporary architects”. Valerio Olgiati convidou vários arquitectos contemporâneos de todo o mundo, a seleccionarem no máximo 10 imagens que pudessem reflectir a respectiva e individual base projectual de cada um dos contemplados. Sobre uma mesa comum a todos, as imagens seleccionadas estavam agrupadas e encimadas pelo nome de cada arquitecto ou grupo de arquitectos.

¹³ “My architecture is not symbolic of something and it does not stand in reference to something else other than itself. So yes, I do not believe in anything. I could say that the superstructure of my architecture is nothing more and nothing less than the significance of the architectural idea for a building”; in El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial, p.27,

associa assim, o desejo da criação do novo com o estabelecimento da ideia, a uma capacidade de operar sem referências, quer projectuais, quer contextuais.

*“Naturally I also want to progress beyond these images. So that they no longer exist. I want to rise above the traditions handed down to me. Even to the extent that my architecture would become non-referential. That would be the best thing, the most independent way. But I’m aware that this is impossible. Still, I often find myself thinking about it. This contradiction forces me to think, to sort out, to design an architecture that in the end is ‘only abstract’ and can therefore be dense and rich, if possible”*¹⁴

Inerente à vontade de criação de uma arquitectura autoreferencial, está igualmente a tomada de consciência por parte do arquitecto de que é impossível operar sem quaisquer referências, uma vez que estas, presentes no inconsciente dos seres humanos, associam-se a todos os seus actos. Assim, de modo a colmatar esta falha humana, há como um estabelecimento de uma base projectual, numa espécie de selecção de uma superestrutura conceptual, formal e material, patente em imagens seleccionadas pelo arquitecto que constitui a “**Autobiografia Iconográfica**”^[7]. A selecção incorpora as mais variadas temáticas que são por ele associadas à arquitectura, quer directa quer indirectamente, e que se apresentam aquando o início da concepção de cada projecto. Desde viagens, experiências pessoais, pinturas a óleo, aguarelas, peças de mobiliário, detalhes particulares de construção, a edifícios antigos e outros relativamente recentes, assim como padrões de pavimentos, cada imagem, reflete uma ideologia particular, que acaba por estar patente, mesmo que indirectamente nas obras produzidas por Valerio Olgiati.

Assim, partindo da mesma selecção, assiste-se à incorporação de três níveis de apropriação de referências na estratégia projectual de Valerio Olgiati, constituindo-se uma apropriação ao nível **formal**, onde os modelos são apropriados na sua conformação volumétrica e estrutural. Um segundo nível que abarca o inerente sistema **conceptual**, que inclui como uma matriz que se reflete na forma, e por fim, ao nível da **materialidade**, que abarca a esfera sensível do material, na textura, na ornamentação, providenciando uma particularidade nas atmosferas criadas.

Na “**Autobiografia Iconográfica**” pode-se visualizar algumas obras de

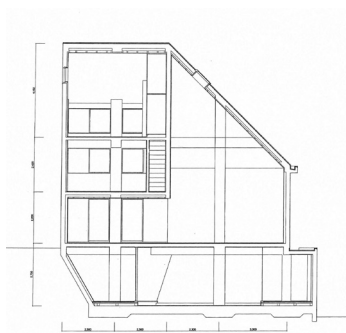
14 Texto descritivo da autobiografia iconográfica em 2G n°37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 134

arquitectura onde se inscrevem alguns arquitectos internacionalmente conhecidos, como por exemplo Kazuo Shinohara, Sigurd Lewerentz, Karl Friedrich Schinkel, Aldo Rossi, John Lautner, Vilanova Artigas e Tadao Ando e o engenheiro Eladio Dieste. Na generalidade destas obras, assiste-se a uma especificidade das respectivas realizações, que variam entre a clareza formal, espacial e estrutural, revelando uma matriz própria, ao nível de protótipos.

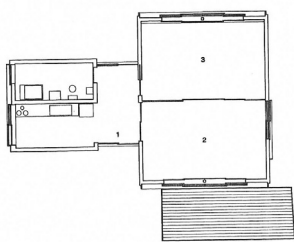
Dentro das associações que se incorporam ao nível formal é possível descrever um conjunto de incorporações efectuadas pelo arquitecto, em algumas das suas obras. Deste modo, assiste-se à demonstração de um interesse particular pelas obras produzidas pelo Japonês **Kazuo Shinohara** (1925-2006)¹⁵, que se constitui talvez o modelo mais paradigmático, na relação de ambas as práticas projectuais. Este arquitecto foi autor de casas unifamiliares de pequenas dimensões, cuja característica principal reside na simplicidade da conformação arquitectónica, dada pelo emprego de formas puras, como o rectângulo o quadrado ou o prisma, resultando em conjuntos unitários que incorporam espaços complexos e ao mesmo tempo simples, onde os elementos estruturais assumem grande destaque. Estas características estão sobretudo patentes numa primeira fase da prática de Shinohara, que evolui posteriormente para uma maior complexidade formal, na intersecção e sobreposição de volumes de diferentes naturezas, complexificando o conjunto concretizado e como tal, dificultando a leitura do mesmo.

No entanto, a primeira fase reflectida na construção de pequenas casas, revela-se como essencial na associação da sua arquitectura com o arquitecto em estudo. Em primeiro lugar, esta associação expressa-se sobretudo na importância dada aos elementos estruturais que se destacam em espaços despidos, e de grande simplicidade de conformação, algo que caracteriza igualmente muitos edifícios projectados de Valerio Olgiati. Na generalidade, dada a sua posição no espaço, os mesmos elementos estruturais, que patenteiam diferentes formas assim como

15 "I am a fond of an architect who died recently. His name is Kazuo Shinohara, a Japanese architect who was eighty years old. He designed these amazing little houses with little rooms. These houses are well thought out.(...) Shinohara lets secrecy and straight-forwardness coexist, so much that one could define the houses as being schizophrenic. However, there are always those moments when two seemingly disparate systems overlap because Shinohara carefully omits to build borders between two things. So it is not a collage. The two realms are not pasted together. They remain separate but still communicate something that is beyond what each disparate system can suggest on its own. The complexity of Shinohara's architecture is achieved by means of a certain ambivalence that mysteriously nits the entire work together. I find this interesting because it appears less logical but at the same time is very logical", in BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.23/24



9. Casa no gaveto, Tokyo, Kazuo Shinohara, 1976/78



10. Casa Taniwaka, Kazuo Shinohara, 1958

materiais que se distinguem da respectiva envolvente espacial, apresentam uma certa dimensão que se destaca do restante espaço envolvente, assumindo assim um carácter monumental. O modo como estão inseridos, conferem uma outra dinâmica espacial em linhas de força que intersectam o espaço de paredes lisas.

Isto é conseguido por exemplo no projecto **Casa no gaveto, Tokyo, 1976-78**^[9], onde assistimos a um elemento vertical em betão armado que cruza duas vigas do mesmo material, que por sua vez intersectam “em seco” as superfícies brancas que confinam o espaço. Este efeito de contraste, quer de materiais, quer de conformação, que varia entre uma configuração compacta, e elementos lineares, acaba por conferir ao referido elemento estrutural um carácter monumental.

Face a esta obra, o próprio arquitecto refere que quando projectava a mesma casa, interessava-lhe *a ideia de expressar unidade mediante uma certa ideia do selvagem*.¹⁶ Assim, assiste-se a duas micro-realidades diferentes, mas ao mesmo tempo dependentes, que correspondem a um conjunto no qual se torna imprescindível cada um dos elementos utilizados. A respectiva relação com a obra de Valerio Olgiati, está patente por exemplo na Casa Amarela, onde o único pilar existente é deslocado do centro do espaço, ao que posteriormente torce na sua conformação vertical, de forma a unir-se ao centro da cobertura. O facto do pilar estar descentrado, dividindo o espaço em 4 parcelas distintas entre si, ainda que implique uma ideologia que respeita a não modularidade, conflui em si toda atenção ao sofrer uma distorção, manifestando aí a inerente monumentalidade.

Outra característica que merece referência passa pela atenção especial concedida ao espaço individualizado, como unidade dentro de um conjunto, tal como Valerio Olgiati menciona quando se refere ao dito arquitecto¹⁷. O modo como é efectuada a agregação de espaços aparentemente idênticos na respectiva conformação, que culminam numa só unidade, é algo que está patente nas obras do arquitecto em estudo. Os corredores de carácter agregativo, funcionam como um elemento que conecta todas as partes que perfazem o todo.

A **Casa Tanikawa, 1958**^[10], constitui-se como uma junção de três volumes que

16 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=343193275696249&set=a.162284980453747.45323.123945404287705&type=1&theater>

17 BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, *Conversations with Students*, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.23/24

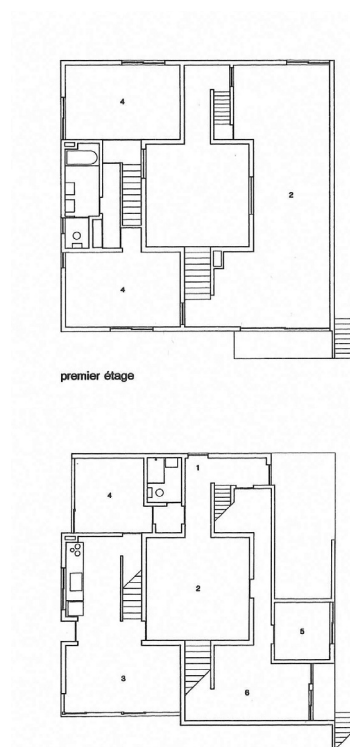
apresentam uma planta rectangular de idênticas dimensões. No entanto, no interior dos ditos volumes apenas se identifica dois espaços aparentemente iguais, sendo que o restante é dividido, incorporando um outro espaço que corresponde à instalação sanitária. De modo a individualizar cada espaço dentro de um mesmo sistema de relações geométricas, o arquitecto diferencia o carácter de cada um através da alteração do vão de entrada no mesmo. Assim, o espaço de carácter mais público obtém o vão mais amplo, enquanto que o espaço que requer mais privacidade obtém um vão de menor amplitude e portanto, mais estreito.

A **Casa Inacabada (1970)**^[11], por outro lado, caracteriza-se por um carácter agregativo expresso na estrutura espacial conferido pelos espaços de transição e circulação. A casa de planta quadrada, tem ao centro um espaço igualmente com as mesmas proporções, à volta do qual se dispõem os restantes espaços. É a partir do espaço central, de pé-direito duplo, que arranca um sistema de passagens em corredores que dão acesso ao piso superior, conduzindo por sua vez aos espaços efectivos da casa. Esse tipo de configuração espacial será igualmente utilizado nos edifícios de Valerio Olgiati, principalmente nos que detêm de uma dimensão geral reduzida.

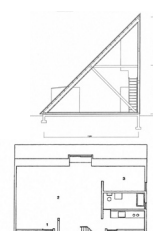
Talvez a associação mais paradigmática que remata a transposição de uma referência entre ambas as práticas, é a relação entre a obra da **Casa Prismática**^[12], de 1974, e o **Auditório Plantahof**^[13], em Landquart, projecto de 2008 realizado por Valerio Olgiati. Ambos os projectos assumem a mesma configuração formal, que consiste num prisma triangular, onde o plano inclinado é suportado por um pilar, que o intersecta num ângulo de 90°, fazendo um ângulo de menor amplitude com o plano horizontal onde está apoiado.

Enquanto que na *Maison Prisme*^[12], este pilar a 45 graus com o chão inscreve-se apenas nos limites da forma, no *Auditório Plantahof*^[13], assiste-se uma elevação do volume dito prismático, dando lugar a paredes verticais perimetrais. Assim, o pilar é projectado para fora do volume evidenciando-se no seu exterior. A semelhança entre ambos os projectos, ainda que sejam construídos em materiais distintos, é notória no corte transversal.

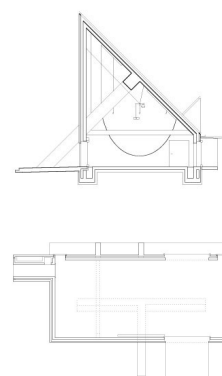
Não esgotando deste modo as demais semelhanças/apropriações de ambas as



11. Casa Inacabada, Kazuo Shinohara 1970



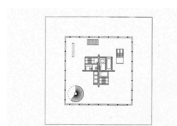
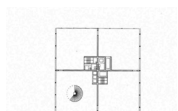
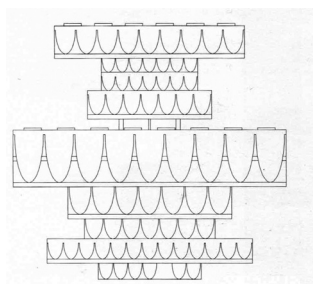
12. Casa Prismática (Maison Prisme), Kazuo Shinohara, 1974



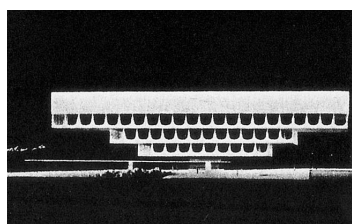
13. Auditório Plantahof, Landquart, Valerio Olgiati 2008



14. Quiosque de Flores, Cemitério de Malmö, 1971-74, Sigurd Lewerentz



15. Projecto para o Museu XXI de Perm, Rússia, Valerio Olgiati, 2008 -



16. Museu Barra 72, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer.

práticas projectuais, a simplicidade espacial e formal, a uniformidade visual, na restrição dos próprios materiais utilizados, e a importância dada aos elementos estruturais, revelam a sua ponte com a arquitectura de Valerio Olgiati, assim como, a eliminação do que não é essencial na definição do espaço e da forma arquitectónica, reduzindo o objecto à sua essencialidade espacial, formal e estrutural.

Ainda no mesmo projecto em Landquart, denotámos uma outra associação com o Quiosque de Flores^[14] projectada por Sigurd Lewerentz, na Suécia, entre 1971-74, que se constitui como a última obra inserida numa série de projectos que o arquitecto realizou no Cemitério de Malmö, num período de aproximadamente 40 anos. O volume apresenta igualmente a forma de um prisma triangular, construído em betão armado, tal como o projecto do auditório. A existência de poucos vãos, conferem ao edifício um carácter monolítico, algo que também caracteriza o projecto de Valerio Olgiati. Lewerentz representa igualmente uma das referências assumidas pelo arquitecto, ao incluir uma imagem na “Autobiografia Iconográfica”, referente ao interior da Igreja de St. Peter em Klippan, construída entre 1963-66. Na generalidade da obra de Lewerentz, denotámos uma particularidade que reside no manuseamento dos materiais de forma a tirar partido do mesmo para melhor expressão e qualificação formal e espacial, que se pode confirmar na Igreja St. Peter ou a Paróquia de St. Marks, em Björkhamen, Estocolmo, construída entre 1956-64. As obras são construídas unicamente em tijolo, quer no interior, quer no exterior, que permitem o emprego de formas curvas, animando as fachadas e qualificando o espaço interior, e formulando contudo, um todo unitário.

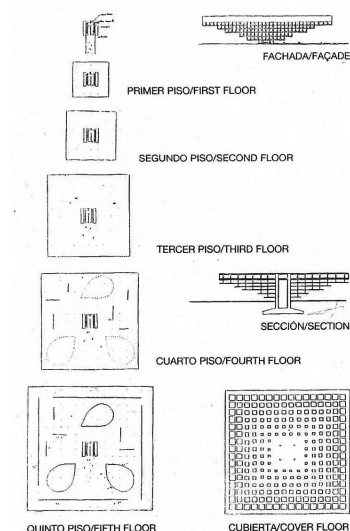
Por outro lado, assiste-se a uma certa relação estética com a arquitectura brasileira modernista, dado pelo desprendimento formal inerente às obras, na inserção contextual dos respectivos edifícios assim como na especificidade dos elementos estruturais empregues. O exemplo da associação mais paradigmático, revela-se no Museu XXI^[15], projectado para Perm, na Rússia, de Valerio Olgiati, que se caracteriza por uma sobreposição de pisos de planta quadrangular de diferentes dimensões, quer planimétricas, quer altimétricas, envolvidos por uma repetição sucessiva e regular de um mesmo elemento estrutural em forma de meia elipse, conferindo um efeito de cortina. Estes elementos adaptam-se aos diferentes pés-direitos patentes em cada piso.

Paralelamente, se olharmos para a obra de Oscar Niemeyer, o Museu de

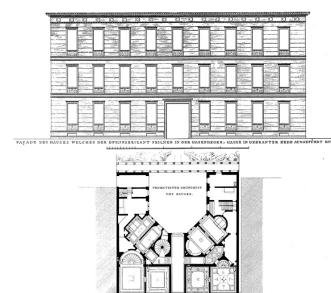
exposição Barra 72^{[16][17]}, no Rio de Janeiro, projecto que apesar de não ter sido realizado¹⁸, apresenta igualmente uma conformação de sobreposição de pisos em sucessão gradual, suportados por um núcleo central em betão armado, que incorpora os acessos verticais. A fachada incorpora os elementos estruturais que se constituem como o negativo do espaço entre as elipses atrás referidas. Assim sendo, denota-se uma semelhança, tanto na conformação geral do edifício como igualmente na configuração geral da estrutura na fachada, que dada a respectiva especificidade, mostra a semelhança estética do efeito de cortina que está patente no projecto do Museu XXI.

Avaliando noutro registo o sistema referencial que patenteia o processo projectual de Valerio Olgiati assentimos que nas associações iconográficas que são transportadas para as obras, há uma tentativa de avaliação do inerente significado das imagens seleccionadas patenteadas na “**Autobiografia Iconográfica**” e transpostas para o processo de concepção das obras do arquitecto. Assim, avaliando perante um nível conceptual, pode-se enunciar o exemplo da imagem que se refere a uma obra da autoria de **Karl Friedrich Schinkel**^[18], representada por uma planta e pelo respectivo alçado. Neste projecto, visualizamos um alçado caracterizado por uma disposição regular de vãos de dimensões idênticas dispostos simetricamente segundo um eixo central, que à partida, denunciam uma grande clareza espacial interior. No entanto, analisando a planta, percebe-se que não existe uma estreita relação entre o exterior e o interior do edifício. O interior apresenta-se segundo um sistema labiríntico, cujos diferentes espaços denotam carácteres e conformações distintos que os individualizam dentro do conjunto.

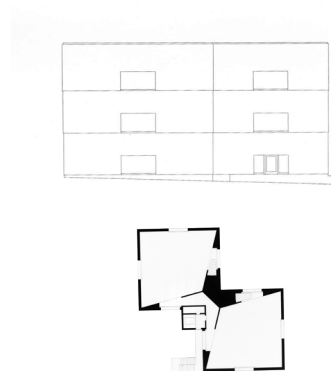
Paralelamente, no projecto do Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço, em Zerne^[19], assiste-se ao mesmo mecanismo de opostos, onde o exterior apresenta-se claramente definido, por dois cubos intersectados, de vãos de idênticas dimensões dispostos simetricamente na fachada. O interior revela uma complexidade espacial não expressa no exterior do edifício, que consiste igualmente num percurso labiríntico, dado pela existência de um corpo central que alberga duas escadarias, que conduz aos diferentes espaços, de idêntica conformação, confluindo numa



17. Museu Barra 72, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer

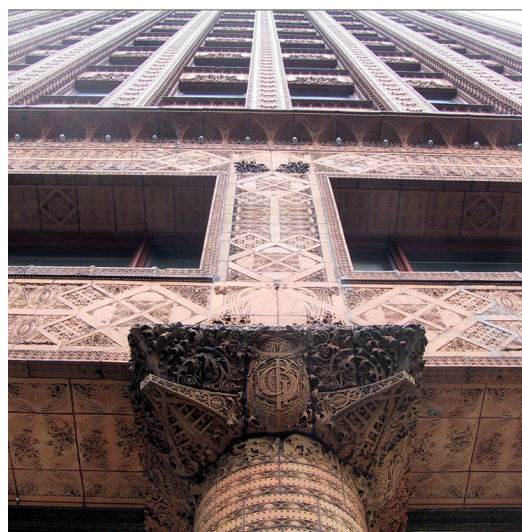


18. Karl Friedrich Schinkel, “Autobiografia Iconográfica”



19. Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço, Zerne, Valerio Olgiati

¹⁸ BOTEY, Josep Maria; Oscar Niemeyer: works and projects, trad. Graham Thomson, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.182



20. Imagem do interior do Centro Médico UAE e do Centro E-learning de Lausanne. Repare-se que o desenho de pavimentos é semelhante, se não igual ao desenho de pavimentos presente na proximidade do Taj-Mahal, e ao do complexo de Fatehpur Sikri, respectivamente.

21. Fatehpur Sikri, Índia, construído por Mogul Akbar.

22. Taj Mahal, Índia

23. Louis H. Sullivan, Revestimento em Terracota, Buffalo, USA

24. Fatehpur Sikri, Índia

trajectória que acaba por confundir o usuário. Com este exemplo, denota-se que não há meramente uma transposição literal imagética, mas sim, da ideia tipológica que identifica a referência utilizada – simples exterior e complexo interior.

Outro tipo de associações, identificam-se ao nível da materialidade, onde há uma importância conferida à superfície definida pelo material na sua visibilidade, cor e textura, providenciando atmosferas de diferentes especificidades. As viagens efectuadas à Índia, patentes em três imagens^[21,22,24], mostram edifícios que se destacam pelo material que incorporam, em tons terra, que Olgiati tenta transpor em muitos dos seus edifícios. Por outro lado, a dita “aparição” patente no Taj Mahal^[22], como algo que se destaca perante a sua envolvente, devido aos panos de parede de um branco reluzente, mostram a sua relação com os edifícios brancos imaculados, que perfaz parte da obra do arquitecto. Para além disso, a textura assume-se igualmente como um elemento importante, pois incorpora ornamentações que são intrínsecas à estrutura, como pode ser visto no Pilar esculpido^[24] em Fathepur Sikri, ou, por outro lado, revela um trabalho quase artesanal aplicado a um edifício, como nos revestimentos a terracota patentes no edifício de Louis H. Sullivan^[23], em Buffalo. Este tipo de abordagem ao material, como sendo estrutural e ao mesmo tempo portador de uma superfície que define e materializa os elementos que incorporam o espaço, é algo de recorrência constante nas obras de Valerio Olgiati. A importância dada ao material, revê-se nas superfícies de betão que caracterizam cada edifício, na sua inerente textura, cor e expressão da matéria.

Ainda que não se esgote aqui o leque variado de associações entre as obras produzidas por Valerio Olgiati e as imagens seleccionadas, ou outras práticas de outros autores¹⁹, os exemplos referidos denotam uma maior evidência na respectiva associação, mesmo que seja mera interpretação. Em muitas outras obras não se encontra identificável uma referência clara, mas, no entanto, o que importa salientar, é sem dúvida uma restrição consciente das apropriações que o próprio arquitecto incorpora nos seus projectos, no sentido de obter ainda assim um grau de linguagem própria e autónoma, em função da arquitectura que pretende realizar.

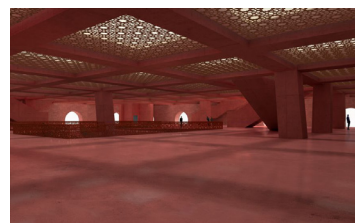
19 Veja-se por exemplo o exemplo das obras do Seagram Building do Mies e do Edifício de Escritórios em Zurique de Valerio Olgiati, onde se denota uma grande flexibilidade na planta, onde o corpo central de acessos verticais assumem o suporte de todo o conjunto construído, para além dos pilares perimetrais. Neste caso, a diferença perante os dois projectos, está entre a retícula modular onde Mies consagra a sua arquitectura, e a negação da modularidade patente em geral na sua arquitectura e em particular neste projecto.



25. Vistas parciais do Atelier Bardill, e a associação ao complexo de Fathepur Sikri, e ao edifício de Louis Sullivan, quer pelos tons do betão, quer pelo manufacto artesanal patente nas rosáceas esculpidas na superfície do mesmo.



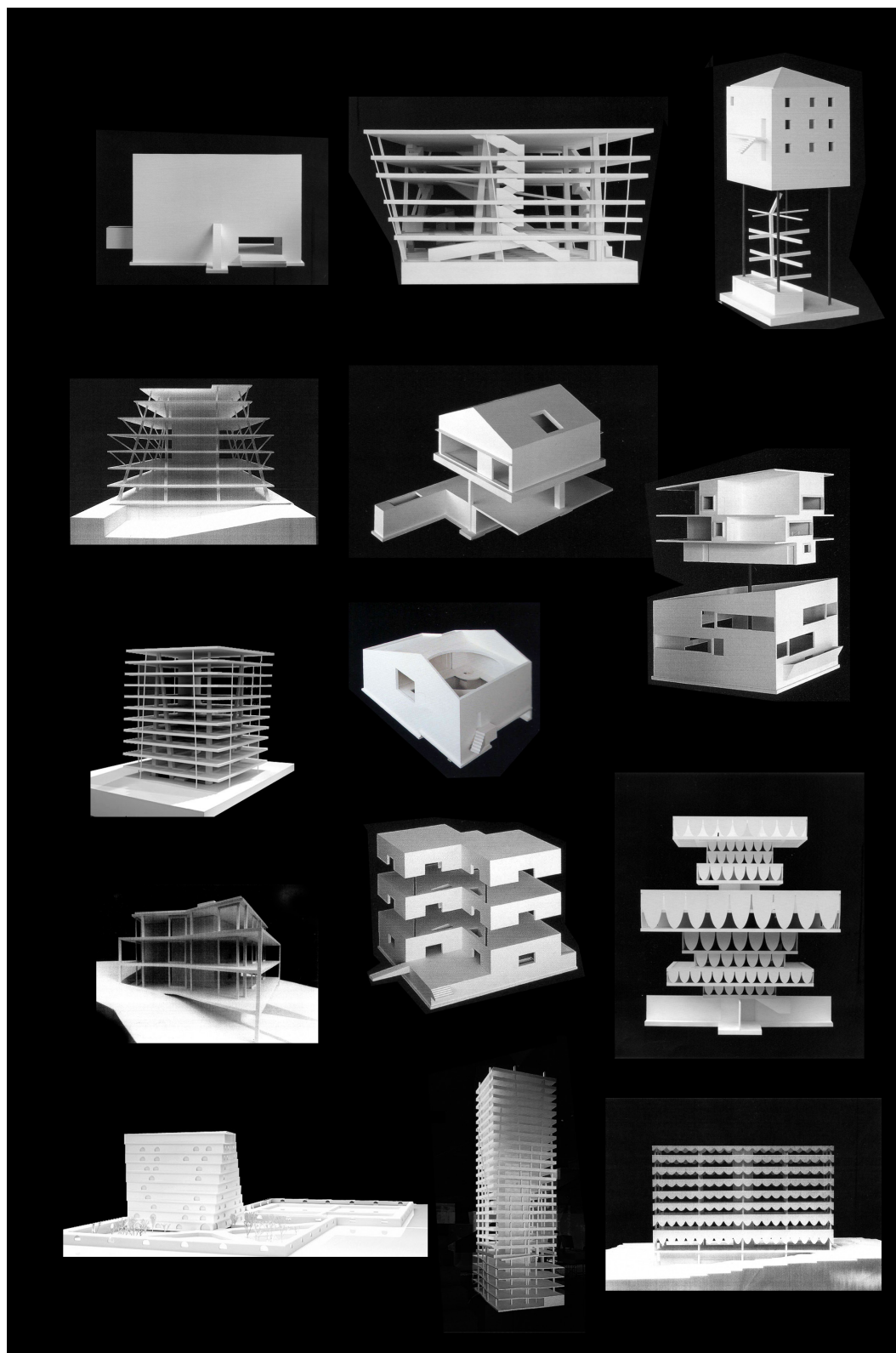
26. Imagens parciais da Casa Amarela, Flims, Suíça. Associação da mesma imagem com o Taj Mahal e o respectivo branco replandesciente, “uma aparição”, tal como Olgiati assim o identifica, na nota descritiva na Autobiografia Iconográfica.



27. Vista do interior do Museu Nacional de Taipei. Associação do trabalho de textos com o complexo de Fathepur Sikri.

Da Forma

28. Compilação de algumas maquetas de diversas obras realizadas por Valerio Olgiati.



*“Quando um escritor escreve um ensaio, este escritor não começa por pôr aleatoriamente palavras ao acaso. Este escritor começa a pensar sobre o que será a história. Esta, tem que estar minimamente definida antes de poder começar a escrever. O mesmo se passa com a arquitectura”*²⁰

Valerio Olgiati orienta a respectiva estratégia no sentido de seguir uma certa direcção, de modo a tornar concisa toda a narrativa projectual, não descuidando a importância da ideia que suporta cada projecto, e evidenciando o facto de que *“a fragilidade da ideia conduz a um aumento da própria insegurança no projecto com que se trabalha”*²¹ comparando esta metodologia com a de um escritor.

Deste modo, a ideia assume um papel primordial na concretização de uma arquitectura que se expressa como um todo, pois a ideia, segundo Valerio Olgiati, constitui-se como a narrativa capaz de justificar todos os elementos, materiais utilizados, sistema estrutural, que quando conjugados, perfazem a forma arquitectónica, assim como a certeza do próprio projecto. Neste contexto, associa-se a ideia a uma vontade de concretizar uma arquitectura que parte da invenção e que nega contraditoriamente a realidade alheia ao projecto em si mesmo, para procurar na arquitectura, no dado momento específico em que lhe é exigida a respectiva emersão, os seus fundamentos.

*“He would always tell me – my whole life – that he would know the truth. It was hard to grow up around him when I was a boy and when I was youth because he possessed the truth and I did not have that truth. (...) I had to consciously emancipate myself from my father. (...) The difference between him and myself is that he was a man who believed in things while I try to believe in anything. That is the difference between us”*²²

Segundo o mesmo arquitecto, para que se torne concretizável a realização de uma arquitectura autorreferencial, torna-se necessário esquecer o passado e todas as suas

20 Entrevista a Valerio Olgiati: “One Idea”, *“When a writer writes an essay, this writer does not start top ut down words. This writer starts to think what the story will be about. The story has to be quite defined before you can start to write. And it’s the same with architecture”* <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

21 Entrevista a Valerio Olgiati: “One Idea” <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

22 BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, *Conversations with Students*, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.43/44

concretizações, assim como negar uma realidade contextual que envolve o lugar onde se intervém, de maneira a iniciar o processo segundo um ‘grau zero’ de concepção. Esta motivação projectual, compreende contudo alguns antecedentes, de entre os quais, inclui-se a forte importância personificada pelo seu Pai, Rudolph Olgiati (1910-1995), também arquitecto, que inserido no âmbito das práticas modernistas, fez com que Olgiati reagisse a esse tipo de ideologia, tentando enveredar por uma outra orientação que não aquela com que conviveu aquando o seu amadurecimento teórico. Para tal, houve a necessidade de esquecer os fundamentos e a verdade em si inerente, até então apreendidos, obrigando a recomençar do nada.

*“The reason why this is an important problem for our time is the fact that we do not have a believable authority any longer that tells us how architecture ought to exist. In other words, nobody provides us with instructions what good architecture is any longer. This is a new condition we are finding ourselves in.(...) Ultimately, it is a fact that there is no ideal anywhere in the world that is powerful enough to convince people to subscribe to”*²³

Apesar de uma postura reactiva particular à posição que marcou a geração anterior²⁴, a ideologia patente na estratégia projectual de Valerio Olgiati, não podia estar mais de acordo com a condição da sociedade pós-moderna que se assiste hoje que assenta na ausência de um paradigma que dite as regras de concretização da arquitectura.

Ao afirmar que não acredita em nada, está também a afirmar uma arquitectura determinada por uma indiferença perante a história, e portanto, perante valores que deixaram de se constituir como os únicos argumentos válidos para o presente. Assim, o arquitecto acredita, que mais do que nunca, o presente mostra-se como a altura ideal para concretizar a arquitectura pela arquitectura, e não como uma expressão de um conteúdo que a ultrapassa e acaba por ditar as suas regras. Por outro lado, a condição “livre”, isenta de algum tipo de autoridade que dita as regras da arquitectura hoje, não deve resultar simplesmente numa concretização arbitrária. Pelo contrário, a respectiva concretização e a estipulada por Valerio Olgiati, tenta seguir uma lógica própria, que incide a sua atenção no objecto enquanto expressão da ideia, para o alcance de um

23 A+U 2012:12, JA; Valerio Olgiati, p.10

24 Levada a cabo pelo Movimento Moderno, movimento marcado por uma grande ideologia de urgência social, associada ao funcionalismo e à era da máquina.

complexo estrutural, formal e espacial, bastante preciso.²⁵

O nada, torna-se então a motivação para a invenção, que se torna a respectiva orientação projectual, e consequentemente o motor de aparecimento da ideia geral da sua concepção.

*“A composer is one that puts things together in a modular way, that means that the end – the organism that is created or let’s say, the settlement that is created by an architect as a composer has different heights, it stick’s something out here, or there, up and down, it doesn’t have a clear form from outside or doesn’t have a defined form. The internal need of composing leads to forms that are not one thing”*²⁶

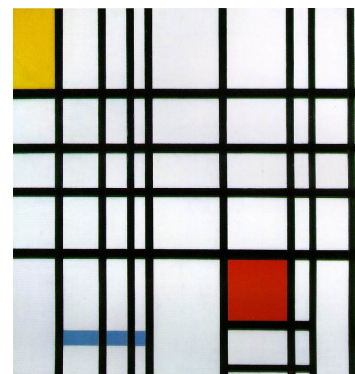
Para que começar do zero se torne viável, há esta vontade de associar à ideia de arquitectura, a forma consequente, que deve reagir como “uma coisa”. Esta coisa, que é expressa pelo objecto arquitectónico, deve actuar como um organismo, onde o todo e a parte são imprescindíveis e actuam na respectiva relação recíproca. Uma atitude, que claramente a intitula como “divisora”^[30] e que a faz distinguir de outras estratégias projectuais que concretizam uma arquitectura desde o interior, onde Olgiati intitula de atitude “compositiva”^[29]. Esta, contra qual Valerio Olgiati se opõe, pressupõe a construção do volume segundo as necessidades programáticas do projecto, que acabam por culminar num todo, cuja forma não é claramente definida.

Assim, o arquitecto, inserindo-se na primeira posição, estabelece a diferença perante duas posturas possíveis na produção do objecto arquitectónico. Por um lado, uma entidade volumétrica que nasce puramente da função, ao qual lhe estão associadas as respectivas áreas, e às quais se adiciona e acopla espaços, que no fundo, não lhe questionando a coerência, acabam por gerar uma forma de difícil leitura, como resultado de uma composição de formas.

Pelo contrário, há uma atitude que reduz no objecto à sua **essencialidade volumétrica**, num jogo de **interdependências e hierarquias** que lhe conferem o todo unitário, como um organismo estrutural, que nega a **modularidade** e pressupõe a **individualização** de cada uma das partes, como elementos essenciais na definição do todo.

25 “I clearly reject such relativism, and my buildings tell you clearly that I reject such an approach because they are conceived and built very precisely. My buildings aim to have a general validity. Yet my buildings do so without subscribing to rules and laws that others have established before me nor my buildings present rules and laws for others to follow”, in A+U 2012:12, JA; Valerio Olgiati, p.10

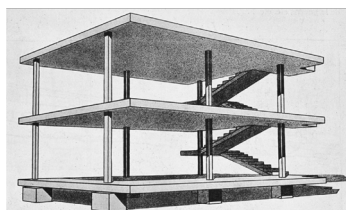
26 Entrevista a Valerio Olgiati: “One Idea” <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>



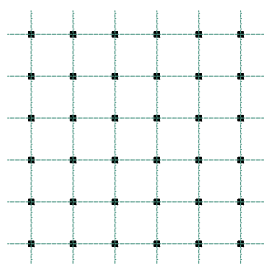
29. Piet Mondrian, Composition with Red, Yellow and Blue, 1921;



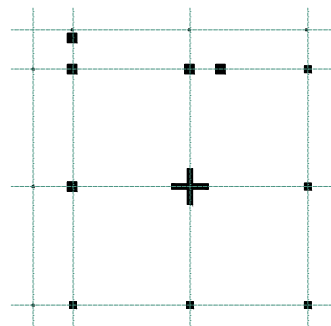
30. Barnett Newman, Onement I, 1948. Museum of Modern Art, New York. Dois rectângulos iguais que partilham uma mesma fronteira que os une, uma obra que procura o alcance da unidade, na disposição dos elementos de modo a funcionarem como “uma coisa”. “Onement is an invention, its put together ment and one. Barnett Newman would say that the difference between him and Mondrian, is that he would not make a modular art. I find this very important, I also I dont like to make something modular, I dont like to put things together. I would like to put things together in a way that they act like one thing”, Valerio Olgiati na conferência em Kenzo Tange. A diferença, entre esta obra e a anterior (da autoria de Piet Mondrian), é que a repetição e a excepção dos elementos faz-se de modo a atingir uma unidade posterior, de carácter compositivo, enquanto que a segunda, nasce de um acto de divisão.



31. “Sistema Domino”. O modelo construtivo concebido por Le Corbusier, como um passo que marcou a evolução da arquitectura modernista (1914-15). O mesmo sistema, de matriz modular, permitia a respectiva repetição infinita, tornando-se num ícone do Estilo Internacional.



32. Sistema Modular



33. Sistema não-Modular. Projecto do Centro E-learning, Lausanne, Valerio Olgiati

Aliado à atitude de “divisor” e a esta capacidade de conceber um organismo unitário, segundo uma estrutura global não-modular, está a o ponto de partida formal de toda a concepção da sua arquitectura. A base formal que Valerio Olgiati utiliza no desenvolvimento dos seus projectos passa pela implementação primária de uma forma pura, como o cubo, o prisma, ou por outro lado figuras regulares como o círculo, o quadrado ou o rectângulo, de modo a estabelecer uma plataforma segura de iniciação ao projecto. Esta, sofre posteriormente uma evolução no desenvolvimento volumétrico, na medida em que, a forma inicial passa por um mecanismo de distorção, de manipulação geométrica do espaço e da estrutura, de modo a obter o carácter orgânico pretendido.

A concepção e formalização segundo uma forma pura, universalmente compreendida, vem provar esta ideia da totalidade do objecto arquitectónico, enfatizada na sua força através da respectiva conformação, compreendida por todos os que a deparam.

A negação da modularidade prova também esta teoria de uma arquitectura unitária, pois um edifício que se constrói segundo uma malha estrutural regular e modular²⁷^[31]^[32], pressupõe a utilização de elementos de suporte e de carga de igual dimensão, ao qual se torna possível retirar ou adicionar partes que fazem parte do mesmo sistema. Um sistema não modular^[33], implica uma individualização de cada parte, cuja combinação das mesmas, implica a indissociabilidade de cada parte com o todo, culminando assim, num sistema unitário.

*“Digamos que a ideia comum disto tudo. O comum nisto é esta ideia de criar um objecto ou uma arquitectura que reage como uma coisa. Como um organismo, onde todas as partes estão num sentido ordenado e dependem umas das outras. E como que nascem umas das outras, despoletando um novo conjunto que corresponde a uma coisa total. É isto que eu gosto na arquitectura. Estou a referir-me mais a esta “uma coisa”. Quando se retira uma parte, o conjunto deixa de funcionar”*²⁸

Deste modo, se analisarmos em geral os projectos elaborados pelo referido

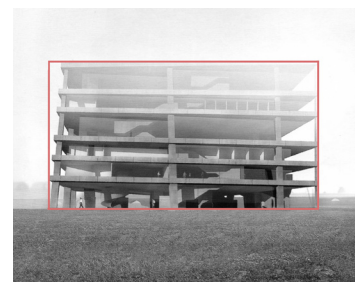
27 O exemplo do sistema Dominó, que marcou todo o Estilo Internacional, caracterizado por uma malha modular que regravava a conformação do esqueleto estrutural.

28 “Let’s say that the common idea of everything. The common is this idea of making an object or an architecture that reacts or that acts like one thing. Like an organism where all the parts in an orderly sense are dependent on each other. And kind of grow out of each other into a next part of the whole thing. This is what I like about architecture. I am talking more about this one thing. Like when you take a piece away, it does not fit anymore” Entrevista “one idea”, retirado em: <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

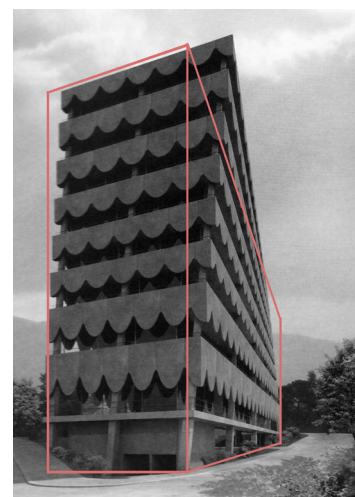
arquitecto, é claramente perceptível esta ideologia de conceber um sistema onde as partes e o todo estabelecem uma relação indissociável, que é resultante do emprego de certos mecanismos.

Um dos mecanismos que é efectuado para atingir o mesmo fim passa pela distorção do próprio volume^{[34][35][36]} de forma a conferir uma certa dinâmica, enfatizando a relação das transferências de forças entre e suporte e carga, segundo uma lógica particular que afasta aparentemente da forma que lhe deu origem. Os pilares de diferentes dimensões, lajes a diferentes altimetrias, acessos verticais em betão armado que atravessam, parcial ou totalmente, o volume construído, conjuntos monolíticos distorcidos de betão, perfazem alguns dos instrumentos utilizados de forma a conferir esta ideia de um organismo que patenteia uma constante acção recíproca dos seus elementos.²⁹

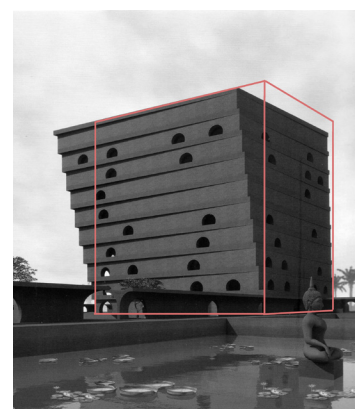
Deste modo, é um mecanismo que acaba por ser resultado de uma aplicação dos avanços tecnológicos em função do cálculo preciso das dimensões necessárias à concretização das estruturas conceptualizadas. Se na era pós-industrial, a tecnologia permitiu a repetição em série de modelos pré-fabricados segundo uma produção modular dos seus elementos e segundo a lei da ortogonalidade, na arquitectura de Valerio Olgiati, há uma atitude que orienta-se na direcção oposta. Assistimos, pelo contrário, a uma atitude que alia a concepção do objecto à tecnologia, adquirindo um certo carácter de manufacto artesanal, resultando numa peça única, produto de cálculos precisos, de forma a conferir a cada elemento empregue, a sua individualidade e o respectivo papel na conformação do todo.³⁰ A tecnologia empregue permite igualmente confluência dos mesmos cálculos, que inclui parâmetros do local de implantação, as regras de planeamento, de cérceas, das acções sísmicas, no objecto criado, permitindo a sua inclusão específica no lugar onde se vai inserir, uma inclusão cuja atitude contextual, não é mais do que a gravidade inerente à construção de qualquer objecto



34. Projecto do Centro E-Learning, Lausanne, Valerio Olgiati



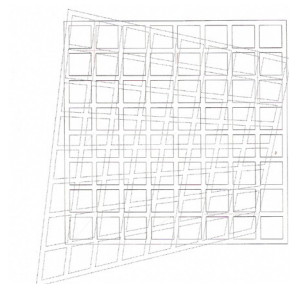
35. Projecto do Ardia Palace, Tirana, Albânia, Valerio Olgiati



36. Projecto do Museu Nacional de Taipei, Taiwan, Valerio Olgiati

29 *"With its constantly changing dimensions, this fundamentally modular system – which could also be described as a domino system – becomes a single organism. It loses the additive modular character of the original system and becomes, as it were, a whole without parts",* acerca do Edifício de escritórios em Zurique, in *El Croquis* nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.51

30 *"A cobbler can make one hundred different pairs of shoes, or one hundred pairs of identical ones (if he manages without getting too bored) more or less at the same unit cost. Within limits, this may become true again in the new world of digital manufacturing, fostering a new generation of technical objects that are smarter and cheaper; industrially mass-produced yet made to measure, all similar yet each one of a kind. The grid, a paleotechnological standard, was a one-size-fits-all technology. The new standard is an elastic one, and it allow every structural case to be studied on its own merits. When skewed lines and irregular geometries are the best answer, nothing more stands in their way. Complex three-dimensional structures can now be designed, calculated and built",* in STALDER, Laurent; Valerio Olgiati; Quart Verlag GmbH, Luzern; 2010; p.167/p.168



37.Exemplo de distorção no projecto para o Museu Nacional de Taipei, Taiwan, Valerio Olgiati

arquitectónico.³¹

Assistimos assim, a duas posturas de distorção volumétrica: uma que parte da rotação das partes que incorporam o volume, segundo um eixo, desconstruindo o volume base, e outra que passa pela translação das mesmas, sem lhe retirar o carácter de organismo formal unitário. Na maioria, os dois mecanismos convivem par e par, complexificando a leitura da entidade volumétrica, mas potenciando o carácter orgânico.

Um dos exemplos mais paradigmáticos do primeiro mecanismo é o projecto para o Museu Nacional de Taipei^[37], onde os diferentes pisos, de dimensões e conformações idênticas, sofrem uma rotação horizontal segundo um eixo vertical, expressando-se assim como uma sucessão de pisos, mas partilhando contudo uma mesma identidade volumétrica, porque detém de uma certa ordem gradual de distorção.

Enunciando a segunda atitude que se encontra patente no mesmo exemplo, a subtil distorção das plantas que compõem os pisos onde se percebe a derivação do quadrado, denota um movimento por translação dos vértices que definem a figura da planta. Ainda que se perceba as semelhanças com a figura original, este método, acaba por conferir ao edifício uma identidade própria.

A partir do momento em que é efectuada a translação de um elemento, todo o sistema estrutural sofre com a mesma acção, respondendo à dita transformação, o que acaba por conferir à totalidade do objecto, para além da sua identidade própria, o carácter orgânico que se pretende, onde todas as partes denunciam um papel no sistema estrutural.

A incorporação dos referidos mecanismos, quer o princípio geral que parte de uma forma pura, quer a sua posterior deformação, funciona assim como uma matriz de controlo da própria forma que corresponde à atitude “divisora”, que Valerio Olgiati aplica na maioria dos projectos. O método utilizado para o alcance do organismo unitário visa evitar a produção de uma entidade formal, cujo o resultado da evolução que sofre, deixa de ser perceptível na sua totalidade, quando começa a responder às demais exigências programáticas, ou simplesmente a gostos particulares, quer do

31 “Moreover, the resistance that gravity poses for buildings imbues architecture with generality. It applies always and everywhere. It does not matter where buildings are built, whether in Africa, Asia, America, or Europe. Gravity is beyond differentiations of cultural traditions and history.(...) Again, it is one thing that makes architecture general beyond any symbolic and historical constructs”, A+U 2012:12, JA; Valerio Olgiati, p.11

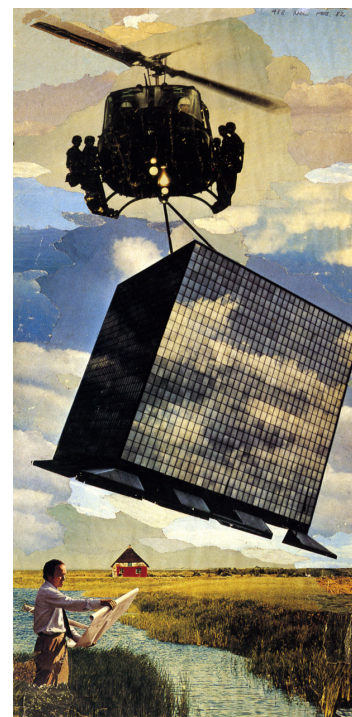
arquitecto, quer do cliente.

Para além disso, a sua utilização visa igualmente confirmar uma atitude face à produção de uma arquitectura não-referencial, isto é, a negação da referência, incorpora igualmente a negação da circunstância que vai receber o objecto arquitectónico. A utilização de uma forma pré-concebida, significa que não há uma atenção especial conferida à circunstância, como o principal elemento que vai determinar ou influenciar a forma do edifício.

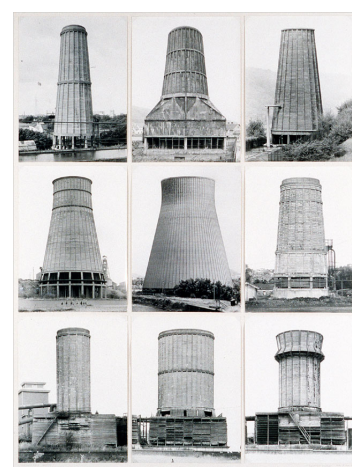
*“In the contextualist approach, the architect designs by reacting to the environment with the dimensions of the building, perhaps with the geometry, or with something else that he identifies as being an important link between what is already there, and how these characteristics that are already present are going to influence his building. If the context of your project is urban, by which I mean a place with a certain density and an identifiable language of its fabric, then the contextualization might occur iconographically”*³²

O contexto, para Valerio Olgiati, passa então por constituir-se apenas como suporte físico que vai receber o objecto criado. A questão que passa pela construção de um edifício contextual ou não contextual tem a ver com o facto do edifício reagir a certas características que se relacionam com o lugar onde se vai inserir. Deste modo, há uma tentativa de incorporar o modelo no seu lugar, reagindo quer a relações geométricas, de alinhamentos e de topografias, presentes na envolvente e que se tornam determinantes na formação geométrica do edifício, quer a associações estilísticas, que caracterizam o lugar e consequentemente refletem-se no edifício projectado.

Contra a tentativa de amarrar o edifício ao sítio, assiste-se a uma atitude que torna indiferente a participação do contexto na formalização da obra. Esta indiferença mostra-se perante o modo como Valerio Olgiati encara a arquitectura nos seus distintos “maneirismos”. Se repararmos nos templos, nos edifícios industriais^[39], nos celeiros, e portanto, em modelos que acarretam consigo uma configuração tipológica própria, assentimos que os mesmos inscrevem-se numa arquitectura que nega o contexto, descrevendo uma linguagem e inserção próprias, constituindo-se como marcos individualizantes. É precisamente por esta razão que há uma inerente vontade



38.Nils Ole Lund - “First the Building, Then the Site”, 1982



39.Estudo sobre torres de refrigeração em betão armado, Bernd and Hilla Becher, 1972.

32 BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.37

de concretizar o mesmo tipo de arquitectura, tão reveladora de uma linguagem própria utilizada pelo arquitecto e tão centrada na inerente matriz tipológica.

Na maioria das obras do arquitecto é claramente perceptível a referida concepção, pois os edifícios destacam-se, quer na sua dimensão, confrontando a escala da respectiva envolvente, quer no poder das formas utilizadas, mostrando a regularidade patente nos pontos de partida formais regulares, que contrastam em muito, a generalidade dos diferentes contextos. Para Valerio Olgiati, é na expressão do material, em especial, do betão, que se estabelece uma maior ou menor aproximação contextual, no sentido em que, é precisamente através da cor, que o arquitecto manipula a expressão do edifício na respectiva interacção com a envolvente onde se insere. Assim, a cor do betão em tons de vermelho-acastanhado, reflete uma aproximação mais contextual, imprimindo uma ideia de que o edifício emerge do chão onde se insere. Por outro lado, a utilização do branco, confere aos edifícios, uma impressão de algo que foi inventado, mais como um templo, e portanto auto-referencial.³³ Esta concepção das coisas revela uma atitude de extrapolar o significado da forma para além da conformação física, conseguindo assim um significado metafísico.

A configuração volumétrica acaba por ser o mecanismo essencial no processo de concepção de uma arquitectura que se assume indiferente perante o contexto em que opera. Deste modo, como já foi enunciado, o quadrado e o cubo, tornam-se os elementos de maior recorrência no dito processo e também os mais paradigmáticos, porque dada a sua configuração, não respondem a uma orientação em particular e por sua vez, funcionam como elementos centrados neles mesmos. Como tal, não é por um mero acaso que Olgiati os incorpora na maioria das suas obras, enfatizando a vontade de produção de volumes autónomos que nascem deles próprios.³⁴

Esta vontade de realizar uma arquitectura que pressupõe o todo como premissa formal não se encontra presente apenas nos pressupostos de Valerio Olgiati, assim



40. Carl Andre, Pirâmide (planta quadrada), 1959 (Destruído), 1970 (refeito)

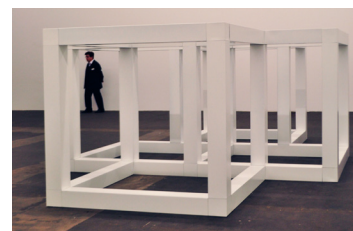
33 "For me, the use of White concrete is an expression. Or a reference that a building built in White concrete is based on an invention, an idea, perhaps I can use the term enlightenment. These buildings are inventions, non-contextual, buildings that gave birth to themselves(...)the reddish-brown concrete makes a reference to buildings that, figuratively speaking, are growing out of the ground where they stand", in BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.39

34 "My projects, more or less, are always squares. Somehow, I always arrive at the shape of a square. Perhaps, here the circle closes. After all, the square is more of a temple idea, more related to itself, or if the square is also related to something else outside itself, then, occurs in the realm of the abstract" in BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.55

como abrange práticas exercidas por outros arquitectos³⁵. Porém, vem também confirmar uma certa relação com as premissas conceptuais que estavam na génese das obras minimalistas de artistas como Donald Judd, Robert Morris, ou ainda Sol Lewitt^[41] e Carl Andre^[40]. Para Judd, a concepção da forma percebida como um todo, e a sua inerente qualidade como um todo, é o que a torna interessante, defendendo que as coisas principais, estão isoladas, e constituem-se deste modo mais intensas, claras e poderosas³⁶.

Por outro lado, e enveredando pela mesma direcção, Robert Morris, enuncia que as formas mais simples, quer regulares, quer irregulares, mantêm a máxima resistência quando confrontadas como objectos de partes separadas. Estes últimos, falham na apresentação de linhas de fractura que fragilizam todo o complexo, pois promovem a divisão do todo nas partes que o conformaram. Às primeiras formas consideradas, o artista denominou de “formas unitárias”³⁷ e tal como defende Donald Judd, inerente a este tipo formal, está-lhe associado um certo poder da gestalt e a inerente energia da matéria que caracterizam a respectiva aparência. Nesta conjunção de perspectivas, o trabalho dos dois artistas conflui para um tipo formal, não relacional, não composicional, adoptados pelo Minimalismo, na integridade, na compacidade, e na qualidade do objecto da sua Gestalt, na realidade do tempo e do espaço nos quais se faz a experiência da sua presença, na literalidade obstinada do seu material.³⁸ O material e o processo, determinados pelo conceito, são motores para a produção das obras onde a clareza da forma visa providenciar com menos meios, a máxima compreensão.

Por outro lado, acaba por ser interessante fazer referência a uma série de obras intitulada de “**Forms derived from a cube**”^[42], realizada por Sol Lewitt, a partir de 1981. Nestas realizações, estava inerente a vontade de estimular o espectador,



41. Modular Cube, 1970, Sol LeWitt, Hamburger Bahnhof Museum, Berlin



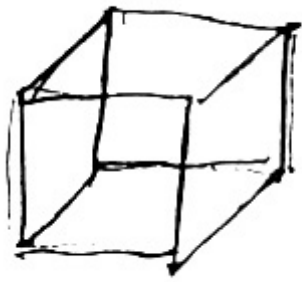
42. Five Forms Derived from a Cube (Set of 5), Sol LeWitt, 1982

35 É de salientar por exemplo, a Casa da Música, do arquitecto Rem Koolhaas, como modelo exemplificativo deste tipo de expressão arquitectónica monolítica que culmina numa só entidade volumétrica. in LUCAN, Jacques; Composition, nom composition: Architecture et theories, XIX-XX Siècles; Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes; 2011; p.563

36 O mesmo autor refere que igualmente que “*In the three dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyse one by one, to contemplate*”, o que de certa forma explica o seu respectivo trabalho. No entanto, remetendo para o tema em questão, mesmo que se assista a uma existência de vários elementos, esses, mesmo individualizados, deixam de fazer sentido na sua extracção do todo criado, in JUDD, Donald, Complete writings 1959-1975; Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints; New York University Press, 2005, p.186/187

37 “*The simple regular and irregular ones maintain the maximum resistance to being confronted as objects with separate parts. They seem to fail to present lines of fracture by which they could divide for easy part-to-part relationships to be established. I term these simple regular and irregular polyhedrons 'unitary' forms*”, in MORRIS, Robert, Notes on sculpture, p.228 (<http://xarts.usfca.edu/~rbegenhoefer/art120/lecture/Morris.pdf>)

38 Thierry de Duve, Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition (1989), Paris, 2006, p.224, citado em LUCAN, Jacques; Composition, nom composition: Architecture et theories, XIX-XX Siècles; Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes; 2011; p.564



THIS IS THE BASIC CUBE

43.Sol LeWitt

mostrando-lhe a ver o “cubo básico”³⁹ como uma unidade disposta em superfícies planas derivadas de um quadrado. Com esta unidade há uma estimulação da visão para ver diferentes formas de construção, resultantes das várias relações possíveis tridimensionais, provocando consequentemente diferentes leituras de uma forma bidimensional realizada. Este processo que se assemelha ao utilizado por Valerio Olgiati, pressupõe a incorporação de uma forma universalmente percebida e de autoridade própria, e como tal, a sua manipulação e distorção, acaba por originar uma nova entidade, esta sim, produto de um processo particular que, no caso da arquitectura, visa dar resposta a uma realidade concreta. A atitude de concretizar um projecto que utiliza as formas puras como premissa geral, acaba por ser um método de controlo da totalidade do objecto e ao mesmo tempo, a consolidação de uma certeza projectual.

Ainda que Valerio Olgiati negue qualquer intitulação da sua obra como minimalista⁴⁰, assiste-se a um mesmo âmbito de premissas, e a uma mesma vontade criativa de alcançar uma conformação volumétrica unitária. Deste modo, na conjunção das mesmas ideologias de diferentes contextos temporais, no âmbito da estratégia projectual em estudo, assiste-se a um poder inerente à concretização de um edifício que actua como uma só entidade volumétrica, no qual nada pode ser retirado ou substituído, revelando assim a força imagética subjacente.

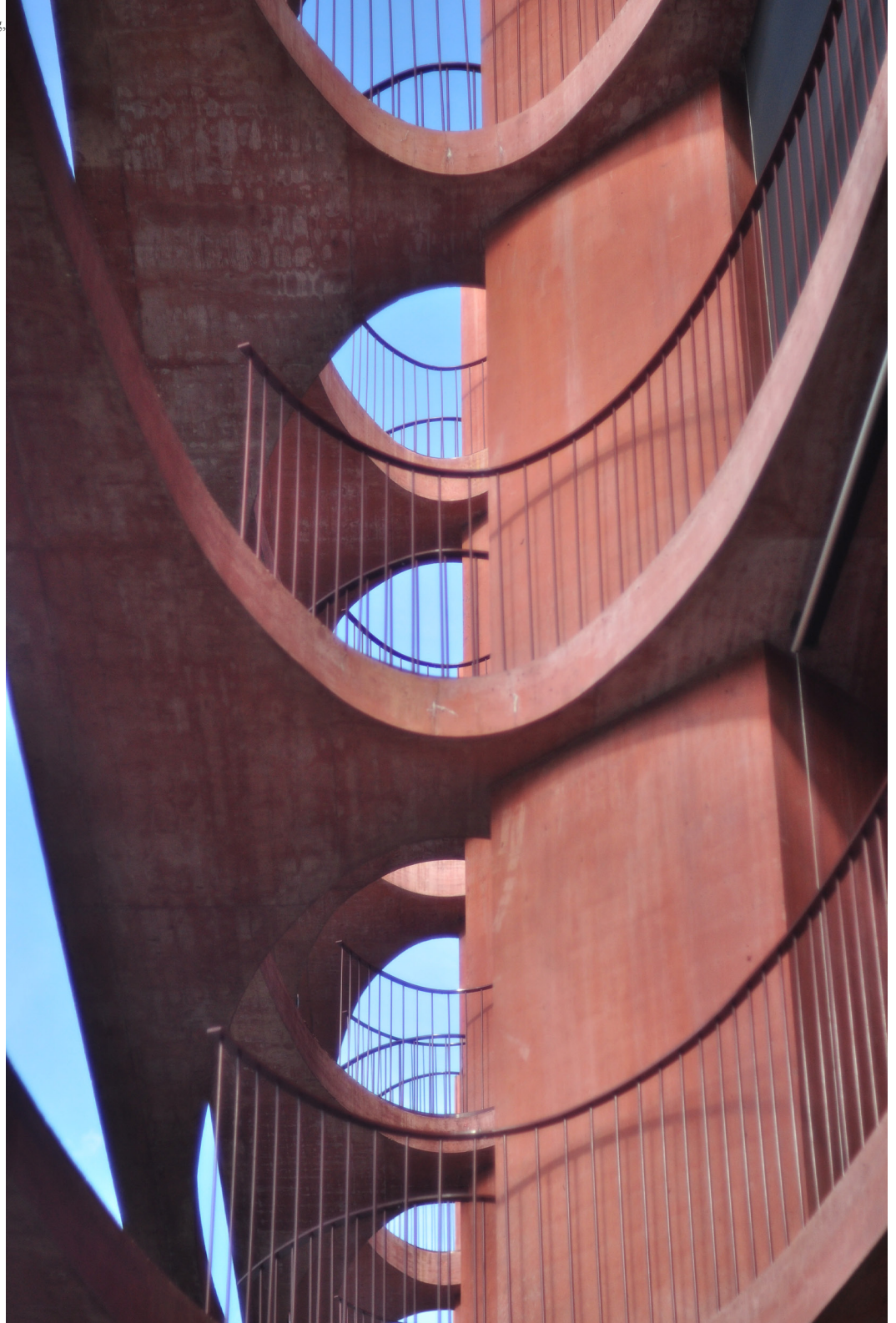
A totalidade do objecto não é mais do que a manifestação da ideia numa concretização física, e a sua expressão revela uma imponência na dimensão que lhe está associada, assim como no carácter orgânico da indissociabilidade das partes na respectiva relação com o todo. O objecto concretizado é o resultado de um processo que nasce de uma lógica própria, que mostra claramente a relação intrínseca entre interior e o exterior, na união entre a forma, o espaço e a estrutura. Assim sendo, se se toma este método como fio condutor de uma linguagem projectual, o contexto passa para um segundo plano, no que concerne a sua participação na forma do edifício, quer no sentido iconográfico, quer no sentido geométrico que pode adoptar.

39 *“Lewitt uses construction lines to derive from one of the basic forms of bodies – the cube – more complicated structures by subtraction. This is quite like some of the things done in technical drawing through certain subtracting construction methods”, Thomas Dreher, Sol LeWitt, The two Series “Forms derived from a Cube” and “Pyramids”, Water colours from 1982 to 1986 and worked matching them in other media; retirado em http://dreher.netzliteratur.net/3_LeWitt.pdf*

40 *“I find my architecture labeled as minimalist, a gross misinterpretation of my architecture. I think architectonically through and through! To think architectonically is extraordinarily rich”, El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.32*

Do Material

44. Edifício de Habitação Colectiva de Zug,
Zug, Suíça



*“la construction, c’est la jonction totale des formes entre elles et avec la surface du tableau de sorte qu’aucune de ces formes ne puisse s’extraire du tout, s’en échapper ni créer une partie détachée et dissociée”*⁴¹

Associada à ideia que nasce de uma realidade determinada, esta última, que vai ser modificada com o projecto, está a estipulação de uma matriz básica de conformação do objecto arquitectónico, que pressupõe assim a orientação e condição formal que Valerio Olgiati utiliza na concepção da sua arquitectura. A configuração volumétrica, que se pretende simples e clara, de forma a providenciar uma fácil leitura do objecto concretizado, ganha a sua importância quando lhe associamos ao material que incorpora, que evidencia o poder e expressão da respectiva matéria. O material é o que torna visível a forma, e, consoante a respectiva utilização dentro da panóplia disponível, intervém bastante na imagem, superfície e consequente expressão do objecto, revelador da linguagem arquitectónica que identifica o respectivo criador.

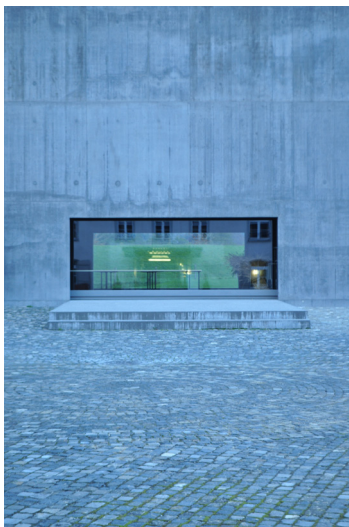
A maioria dos projectos que Olgiati tem vindo a produzir incorporam um número restrito de materiais, entre os quais, o que de certa forma confirma o discurso da presente dissertação e que conforma estruturalmente as formas produzidas pelo referido arquitecto, é sem dúvida o betão. Esta redução a um mínimo de materiais incorporados, mais uma vez, vem evidenciar a vontade de clarificação geral do projecto de arquitectura. Mais limpo, mais claro, mais identificável, a obra incorpora o mínimo de elementos, numa tentativa de reduzir ao essencial a sua expressão, simplificando assim a construção dos espaços e formas criadas.

*“Concrete offers a rich range of different appearances and, if used in a differentiated way, it can support the architectural, spatial, structural, and constructional meaning of the individual parts of a building”*⁴²

O betão aparente, de recorrência crescente na incorporação na arquitectura contemporânea, é também o material de eleição do arquitecto em estudo, e não podia estar mais de acordo com a sua atitude de concretização de uma arquitectura

41 STRZEMINSKI, Wladyslaw; “L’unisme en peinture”. Op.cit.p.76 citado em LUCAN, Jacques; Composition, nom composition: Architecture et theories, XIX-XX Siècles; Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes; 2011; p.566

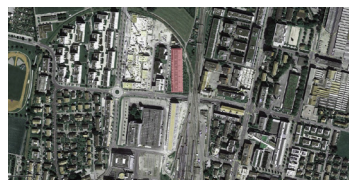
42 Patrick Gartmann in 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.96



45. Auditório de Landquart, vão de entrada. Landquart, Suíça.



46. Escola de Paspels, exterior e interior, respectivamente. Paspels, Suíça.



47. Pormenor da fachada do Atelier Bardill, Scharans, Suíça.

de carácter orgânico e unitário. A sua incorporação na maioria das obras produzidas, assume a dualidade visível quer como material essencial na formação da estrutura, quer como definidor espacial e formal. A sua superfície determina assim a esfera sensível quer do interior, quer do exterior.

O visível do betão aparente é sem dúvida a sua superfície⁴³, e como tal, a textura e a cor que lhe estão associadas. Toda a respectiva execução pressupõe um longo processo por trás, que pode estar ou não impresso na sua aparência. Neste sentido, sendo o material mais empregue nos edifícios projectados por Valerio Olgiati, denota-se sempre uma grande preocupação no que diz respeito à respectiva aparência do material. A textura e a cor, revelam-se importantes na expressão do volume, que nas obras do arquitecto, apresentam tonalidades que variam desde o cinzento escuro, ao branco e ao vermelho-acastanhado. As cores e as texturas quando manipuladas, acabam por conferir uma percepção especial do edifício.

“And this is why concrete is not perceived as the natural building material it really is, but rather as an “artificial, contaminated conglomerated”⁴⁴

O betão, reforçado pelos elementos de aço que lhe reforçam a estrutura e garantem-lhe a resistência à tracção, adquire assim uma função de protecção e de reforço dos mesmos elementos contra as acções exteriores à construção como a temperatura, a humidade, e a atmosférica. Mostrando-se aparentemente como um único elemento, este material oculta na superfície, a sua composição.

Para além disso, o material referido é caracterizado por uma grande maleabilidade, diferindo de outros sistemas construtivos que tem como base outros materiais que pressupõem uma técnica de sobreposição, como por exemplo o tijolo ou a pedra. O aspecto visível resultante da escolha de cada um dos sistemas construtivos expressa-se em formas de carácter diferenciado, possibilitando assim a expressão do sistema construtivo no objecto arquitectónico. Para Valerio Olgiati, parece ser importante que o edifício evidencie na respectiva esfera visível, a expressão do material que é construído, evidenciando assim a sua inerente verdade enquanto organismo.

43 DEPLAZES, Andrea; Constructing Architecture, materials processes, structures handbook, Birkhäuser, p.56

44 DEPLAZES, Andrea; Constructing Architecture, materials processes, structures handbook, Birkhäuser, p.56

A execução de um elemento de betão tem na sua base um sistema de positivo/negativo. Na sua superfície está impressa uma outra superfície, patente nos elementos que constituem a cofragem, que constitui uma segunda estrutura concretizada, quer em painéis de madeira quer de aço, que delimita o invólucro que vai receber o betão líquido, para a posterior solidificação. O modo como todo este processo é realizado desencadeia um conjunto monolítico⁴⁵, que consequentemente, providencia através da sua textura e aparência, sensações de peso, massa, plasticidade, corpo, solidez, densidade e pressão.⁴⁶

“The steel, for its part, provides the tensile strength in the form of a reinforcing mesh, a tension net created from a minimum of material”⁴⁷

Na composição do betão, a incorporação do aço, que lhe garante a resistência à tracção, é indissociável pois os dois materiais, uma vez que se complementam, interagem reciprocamente. O Aço confere-lhe a resistência e a estabilidade, transferindo as suas características como por exemplo a resistência à tracção e à compressão, e o betão, por outro lado, para além de agregar todo sistema que lhe confere a estabilidade, protege o aço perante as acções exteriores, como por exemplo a acção da temperatura, impedindo-o de oxidar. Os dois materiais, de características distintas, fundem-se num só elemento de carácter híbrido, originando um novo elemento.⁴⁸

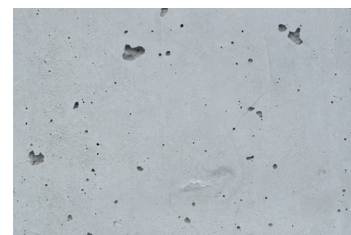
Resultado de uma fusão de dois componentes, que origina um novo material com as suas próprias características, o betão, pela sua maleabilidade, possibilita um variado leque de experiências relativas à formulação e construção do objecto arquitectónico, ultrapassando em muito, outros materiais com os quais concorre. Dada a respectiva constituição, carece de uma forma específica, mas na sua génese, detém de uma capacidade de dar forma a um determinado informe, ou seja, dar forma à ideia pré-concebida do projecto de arquitectura, que é igualmente dependente do carácter da estrutura da cofragem, que lhe dá o formato.

45 *“The monolithic appearance of exposed concrete makes a building look like a processed blank or sculpture, a work piece created by removing material from a block”*, Tal como Deplazes menciona, o conjunto de betão ainda que seja o resultado de operações sucessivas, e de processos acumulativos, desencadeia no final um conjunto monolítico e unitário. in DEPLAZES, Andrea; Constructing Architecture, materials processes, structures handbook, Birkhäuser, p.57

46 DEPLAZES, Andrea; Constructing Architecture, materials processes, structures handbook, Birkhäuser, p.58

47 DEPLAZES, Andrea; Constructing Architecture, materials processes, structures handbook, Birkhäuser, p.58

48 O carácter híbrido do material, mais do que uma simples junção, remete igualmente para uma relação interactiva entre ambos, em constante movimento de forças de um sistema para o outro, tal como Deplazes o refere: *“the term ‘hybrid’, however has to be defined more precisely: the two morphologic components exit and complement each other on different ‘levels of consciousness’*, in DEPLAZES, Andrea; Constructing Architecture, materials processes, structures handbook, Birkhäuser, p.58



48. Centro de visitantes do Parque Nacional Suíço, Zerne, Suíça



49. Pormenor de transição do embasamento para o corpo superior, em madeira, no escritório de Valerio Olgiati, Flims, Suíça.



50. Edifício de Habitação Colectiva, Zug, Suíça.

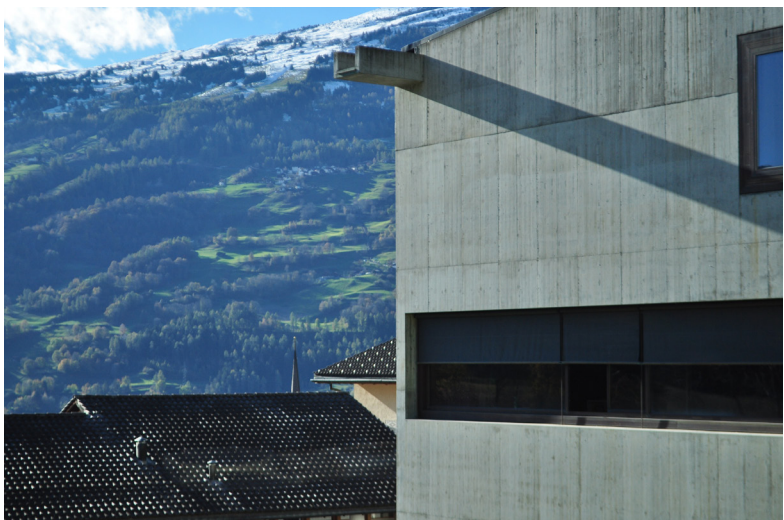
51. Foto do interior do pátio do Atelier Bardill, Scharans, Suíça.



52. Foto parcial do Auditório de Landquart, Landquart, Suíça.



53. Foto parcial da Escola de Paspels, Paspels, Suíça.



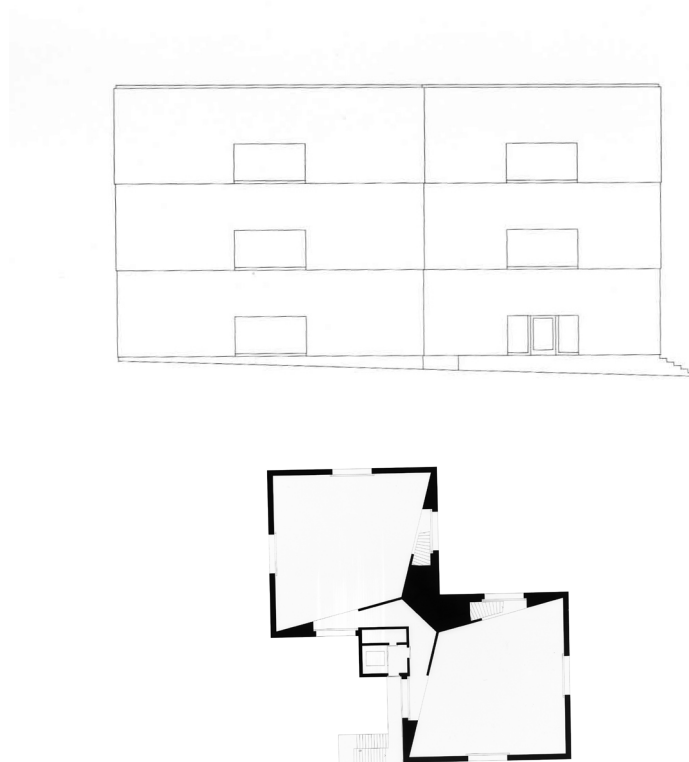
“And for this, concrete is a very ideal material because you pour it. Concrete you can use on traction, on pressure. I am talking about reinforced concrete. And with concrete you can do everything. It’s the best material to work on this idea of making one thing”⁴⁹

A importância que reside na recorrência deste material, no conjunto das obras do referido arquitecto, vem confirmar mais uma vez a vontade de realizar uma arquitectura que resulta num todo unitário. O material de definição formal e espacial reduz-se a um só, conseguindo ainda assim resolver todas as exigências energéticas associadas à construção do edifício⁵⁰. Assim, a consonância entre o material e a sua consequente expressão no edifício complementam o conjunto de mecanismos de conformação de uma arquitectura unitária. Ao tirar o máximo partido destes mecanismos, associados à incorporação das novas tecnologias que permitem cada vez mais o aperfeiçoamento e rigor da construção, sem lhe conferir a totalidade do mérito na obra, atinge-se uma síntese dos elementos que participam na conformação arquitectónica, evidenciando a sua clareza enquanto forma construída.

49 Entrevista one idea, retirado em: <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

50 “There is so much potential in concrete that someone outside of our discipline really can’t understand how great this building material really is. I can think in terms of pouring rooms and structures, and finally I can solve almost any technical problems with concrete”, in Ambitions 1/2008, Entrevista a Valerio Olgiati, Sika’s international customer magazine, p.10

Da Contradição



54. Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço, Zermatt, Suíça

“I define a contradiction as two or more parts that require each other, and at the same time do not require each other(...) Contradictions are not dualities in the sense of black and white. Yes, a contradiction is something that grows organically out of a building condition. If you detect a contradiction in my buildings, that contradiction is already latent in the building organism. By no means is it something that was added later to create a contrast”⁵¹

A clareza do objecto unitário devem então da sua conformação enquanto entidade volumétrica, que à partida pode ser retirado do contexto onde se insere, sem perder o seu inerente significado enquanto edifício que responde a uma determinada exigência. Assiste-se então, a uma entidade que compromete a forma, o material, e a estrutura, de modo a expressar ao máximo a ideia que o originou.

O ponto de partida do projecto tem como base uma forma pura, como o cubo ou o quadrado, porque constituindo-se como formas já assimiladas no senso comum, implicam uma compreensão universal por parte dos usuários, que com estas se deparam. Na intenção de complexificar este processo de compreensão do edifício, Valerio Olgiati toma uma atitude particular, pois procura desafiar a compreensão dos usuários que interagem com as suas obras, através da convivência de dois opostos que se complementam, num mesma entidade volumétrica.

Ainda que as contradições, conscientes ou inconscientes no seu aparecimento, façam parte da generalidade dos projectos de arquitectura, neste caso em particular, assiste-se a esta vontade intencional por parte do arquitecto de fazer depender entre si, dois opostos, dentro de uma mesma entidade volumétrica^[54], justificando que *“os usuários mal tenham compreendido a totalidade do edifício, deixam de pensar no que realmente acabaram de se deparar, e consequentemente tomam como adquirida a compreensão do edifício, sem*

51 El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.33

que sejam desafiados intelectualmente aquando a sua experiência”⁵².

A dualidade de opostos que convivem numa mesma obra implica relações formais e espaciais que permitem a identificação de duas naturezas distintas, mas de relação indissociável. Isto é possível de ser exemplificado no já referido Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço^[54], em Zerne, onde a simplicidade do exterior, não deixa reflectir a complexidade interior que se constrói segundo uma configuração labiríntica. O exterior revela uma disposição de pisos que se sobrepõem, aumentando a área do seu perímetro num efeito de escada invertida, denunciando um esquema em “bolo”. Este estabelece o contraste com o interior, onde o bloco central que incorpora as escadarias reflete um carácter coeso, monolítico, unindo os três pisos visitáveis do Centro.

O emprego de um mecanismo já referido na conformação do objecto, que ajuda na complexificação da leitura geral da obra, passa pela distorção do volume base com que se inicia o projecto, através da derivação de formas regulares. Deste modo, são aplicadas subtis transformações que nos levam a questionar se a forma é realmente a forma base que aparenta ter.

De modo a suportar esta teoria que incorpora o processo de conceptualização da obra, torna-se importante a referência ao formalista russo, Viktor Shklovsky. Este enuncia o mesmo tipo de mecanismo, que visa a deformação e descontextualização do objecto face à respectiva realidade, quando produziu o seu artigo intitulado de “Arte como técnica”⁵³. No mesmo artigo, o autor refere que se examinarmos as leis gerais da percepção, percebemos que a mesma torna-se habitual e automática, e como tal, toda a acção repetida torna-se num gesto assimilado, e por isso, não levanta o tipo de questões de ordem intelectual e sensorial, que um primeiro gesto acarretaria consigo. Ainda assim, o autor defende que um objecto, que é à partida percebido, desaparece sem deixar rasto sequer da primeira impressão causada, levando consigo a essência do mesmo objecto.

52 “What do I think, though, is that people do think something as being good only once they comprehend it. It is a common human desire... and people actually like to be continuously engaged. Once they have figured something out they put it aside or they have conceptualized it to a degree that they simply apply it for further reference without thinking about it any longer. I am convinced that if people are confronted with something that does not remind them of anything they have ever seen or of something that they not yet have had an agreeable experience with and, then, they begin to comprehend something about it they also begin to enjoy it. I would go even further: if something begins to make sense to a person, then even an ugly thing could be thought of as being beautiful”, in El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p. 35

53 SHKLOVSKY, “Art as Technique” retirado em <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/shklovsky.pdf>; p.21

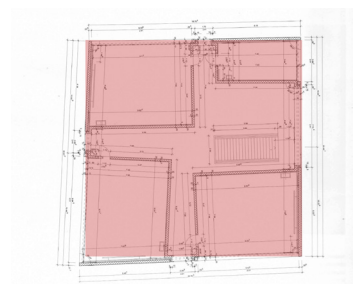
*“Thus, ‘poetic language’ gives satisfaction. According to Aristotle, poetic language must appear strange and wonderful; and, in fact, it is often actually foreign”*⁵⁴

Assim, defende que o objectivo da arte passa por tornar as coisas “não familiares”. O “mecanismo” que deve ter em conta, é de incutir a dificuldade na percepção de modo a torná-la, não como parte de um processo fácil de compreender, mas pelo contrário, parte de um processo que exige uma constante renovação das interpretações, obrigando o observador a pensar. De modo a evidenciar este mecanismo, torna-se importante a deslocação dos objectos do seu contexto habitual, intitulada como “desfamiliarização”, provocando logo à partida um impacto no senso comum do observador que se depara com a obra. No fundo, este processo que visa dificultar a percepção vem apenas conceber uma “percepção especial”⁵⁵ da obra em questão, revelando uma profunda atenção à mesma, enquanto coisa para ser observada, pensada, e interpretada, mais do que o contexto onde se insere.

*“Thus the rhythm of prose is an important automatizing element; the rhythm of poetry is not. There is “order” in art, yet not a single column of a Greek temple stands exactly in its proper order; poetic rhythm is similarly disordered rhythm.(...) It is obvious that the systematization will not work, for in reality the problem is not one of complicating the rhythm but of disordering the rhythm – a disordering which cannot be predicted.”*⁵⁶

O mesmo mecanismo resume-se igualmente, a um emprego de uma “linguagem corrente” que capta à partida a atenção do observador, à qual é incorporada uma transformação, de modo a produzir um efeito quase paradoxal que propõe desafiar o intelecto do mesmo. À manipulação do ritmo da linguagem, que se pretende fluida e portanto compreensível, introduz-se a chamada desordenação do ritmo, provocando igualmente uma alteração da compreensão do fenómeno criado, tal como Shklovsky refere no respectivo ensaio.

O mesmo se passa quanto aos edifícios de Valerio Olgiati. Há como uma



55. Aparentemente a Escola de Paspels parece não ter qualquer tipo de restrição circunstancial para apresentar uma geometria em planta ligeiramente distorcida, tendo como forma base, o quadrado. Mas visivelmente, e aquando a fruição do edifício, sentimos uma harmonia de direcções que se distanciam do angulo recto e como tal, se percepçionámos pelo exterior uma forma aparentemente regular, no interior essa percepção desvanece por entre corredores e espaços de dimensões e direcções distintas, perspectivas aceleradas para o exterior.

54 SHKLOVSKY, “Art as Technique” retirado em <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/shklovsky.pdf>; p.21

55 “An image is not a permanent referent for those mutable complexities of life which are revealed through it, its purpose is not to make us perceive meaning, but to create a special perception of the object – it creates a vision of the object instead of serving as a means for knowing it”, SHKLOVSKY, “Art as Technique” retirado em <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/shklovsky.pdf>; p.21

56 SHKLOVSKY, “Art as Technique” retirado em <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/shklovsky.pdf>; p.22

translação constante entre o que é percebido e o que ficou por perceber, e há certamente questões que carecem de explicação, quando analisadas no conjunto dos edifício. Mas também são as mesmas questões que conferem ao edifício a sua identidade própria, expressando o inerente carácter unitário. O jogo entre o óbvio e não óbvio, entre o emprego de formas aparentemente regulares e a subtil distorção das mesmas, fazem parte do processo de percepção do edifício, tornando-o único, e obrigando à dita “percepção especial” aquando a experiência do edifício na sua totalidade.

Assim, analisando a generalidade das obras, para além da dualidade de opostos, que convivem num mesmo edifício construído, assiste-se igualmente à dualidade entre o compreensível e o incompreensível. Por exemplo, na obra do Atelier Bardill, em Scharans, deparámo-nos com um volume cuja configuração remete para o arquétipo de casa pois a fachada copia a forma de uma cobertura de duas águas. Porém, aquando a total experiência e percepção do edifício no seu conjunto, apercebemo-nos que no lugar onde supostamente deveria localizar-se a cobertura, porque o exterior assim o dita, abre-se uma abertura circular para o céu, qualificando assim um pátio de proporções quadrangulares.

No interior do pátio há esta noção de que se está circunscrito neste espaço que parece ser interior, mas ao mesmo tempo não é, conferido pelas paredes que o delimitam, evidenciando ainda assim a forma espacial do que seria provavelmente um espaço encimado por uma cobertura de duas águas.

*“I do want to make sure that my architecture is not too close to easy comprehension of the public because I know if that would happen, then, there is something wrong with my architecture. What I mean by that is that if the message of the building is understood immediately it follows that my architecture has become too comprehensible, trivial, predictable, and not new enough”*⁵⁷

Numa tentativa desejada de tornar um processo projectual como uma renovação constante do novo, que patenteia cada projecto realizado, está a utilização de mecanismos que tentam dificultar a respectiva compreensão por parte de quem se depara com as obras de Valerio Olgiati. A vontade de criar um protótipo para cada projecto, gerando o impacto nos usuários, mostra uma preocupação do papel social que o arquitecto parece demonstrar. Para além da concepção de estruturas que

funcionem bem, a arquitectura por ele concretizada intriga a curiosidade por parte de quem a experiencia, estimulando um auto-discurso intelectual dos próprios usuários⁵⁸. A sua arquitectura não se compromete com algum tipo de ideal ético ou estético mas estabelece uma concordância entre ambos, que não é mais do que a relação entre o conteúdo e a forma, de modo a estimular um discurso reflexivo apenas sobre a sua arquitectura.

Os mecanismos empregues de distorção volumétrica e das partes associadas ao todo desafiam a percepção, no sentido de que há uma derivação do objecto ao que ele parece ser. Na realidade, as subtis transformações que a geometria sofre acabam por culminar numa forma autêntica, revelando a respectiva autoridade de quem a cria. Ou seja, quando nos deparamos com o mesmo objecto, questionámos se realmente é tal qual o percebemos, ou se corresponde a uma forma regular. Exemplos deste facto estão patentes por exemplo no Museu Nacional de Taipei no projecto E-learning Center em Lausanne, ou no projecto da extensão da Universidade de Lucerna.

A dualidade de opostos e a distorção volumétrica, para além de conferirem um carácter próprio ao edifício, desafiam o intelecto do usuário, que não percebe à partida todo o acontecimento gerado, estimulando um auto-discurso e marcando o respectivo intelecto. Não passa apenas por uma questão fenomenológica, mas sim, por uma atenção conferida ao objecto que se concretiza, que acaba por marcar e consequentemente ficar retida na experiência de cada um dos usuários.

58 *"Yes, it is absolutely correct that my approach is not to succumb to a theory of a specific kind of ethical or aesthetic ideal but an approach that allows for a concord under which we can think and make judgements. I'm convinced that the highest order under which mankind can exist is not a determined system but a reflective-discourse system."*, in A+U 2012:12, JA; Valerio Olgiati; p.10

II Obras

A intenção geral patente no processo projectual prende-se pela confluência da ideia, da estrutura, do material, e passa pelo propósito particular de fazer incidir a atenção para o objecto em si mesmo, segundo um mecanismo que visa provocar o usuário, que só o compreende na totalidade da sua experiência.

A atenção especial conferida ao objecto leva a negar a circunstância onde o mesmo se insere, e o mesmo objecto encerra na sua estrutura construída uma lógica particular, onde o estabelecimento de leis próprias e a auto-referência, permitem conferir-lhe um carácter autónomo e portanto, fazendo-o destacar da respectiva envolvente.

É na respectiva ideologia inerente à conformação arquitectónica que a permite identificar como arquitectura unitária, que é objectivo desta dissertação explorar: a sua expressão arquitectónica nas mais variadas escalas de intervenção. Entre o peso monolítico e a leveza estrutural, revelam-se assim duas possibilidades de conformação que encerram uma sintaxe gramatical e ao mesmo tempo tipológica, que parece descrever o percurso do arquitecto em estudo.

Nesta primeira fase, avaliada a ideia geral da concepção do arquitecto, houve a necessidade de passa-la para segundo plano de forma a tornar viável o que poderá ser uma análise da expressão arquitectónica e portanto, tentando identificar tipos formais do estipulado processo de concepção da arquitectura patente nas obras realizadas e conceptualizadas por Valerio Olgiati.

As obras produzidas, ainda que não se constituem como elementos integrantes de um processo fixo até à data, denunciam desde logo uma permanência de certos componentes de uma linguagem gramatical, que patenteia na expressão arquitectónica, o respectivo processo metodológico que está na sua gênese.

Para que se estabeleça uma análise pragmática sobre as obras produzidas, achou-se pertinente a organização dos esquemas produzidos segundo várias categorias, como por exemplo a escala de intervenção, o programa na esfera do público ou privado, enquadramento do edifício no respectivo lugar ou ainda no uso de certos elementos que aproximam as obras, de modo a perceber se existe algum tipo de permanência, ou particularidades no conjunto de obras produzidas, de forma a confirmar a produção de objectos unitários.

Só após este agrupamento efectuado, foi possível descrever uma interpretação, face aos diferentes modos de expressão de uma arquitectura concretizada em entidades unitárias.

No entanto, dada a mesma análise, percebeu-se que é precisamente a escala de intervenção que permite resolver melhor o conjunto de associações entre as várias obras produzidas, pois é a mesma que interfere na mudança de carácter do edifício, o que acabou por ser a pertinente no âmbito da análise efectuada.

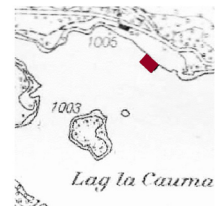
Perante isto, passar-se-á a uma descrição geral de todas as obras analisadas de forma a introduzir a posterior associação das mesmas segundo a expressão dos vários tipos formais a elas inerentes.



Casa Amarela, Fims, Suíça, 1995-99



Escola de Paspels, Suíça, 1996-98



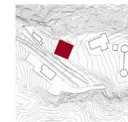
Bar/Restaurante Lago Cauma, Fims, Suíça, 1997



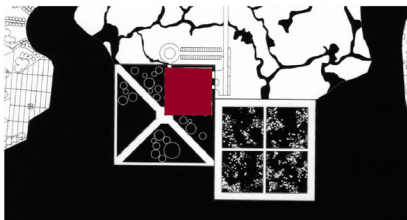
Atelier Bardill, Scharans, Suíça, 2002-07



Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço, Zerne, Suíça, 2002-08



Sala de Projecção, Gornergrat, Zermatt, Suíça, 2003



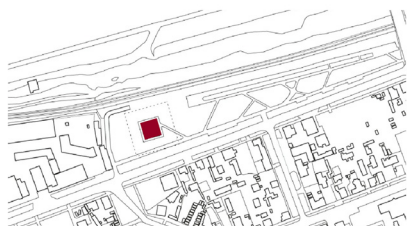
Museu Nacional de Taiwan, Taipei, 2004



Edifício de Habitação Colectiva Ardia, Tirana, Albânia, 2005



Museu Municipal Aarau, Suíça, 2006



Museu XXI, Perm, Rússia, 2008



Auditório Plantahof, Landquart, Suíça, 2008-10



Sala de Concertos Schlossgut Hohenbeilstein, Beilstein, Alemanha, 2008



Casa Sari d'Orsino, Aiaccio, Corsica, França, 1999



Casa K+N, Wollerau, Suíça, 2001-04



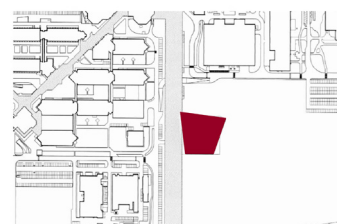
Edifício de escritórios, Zurique, Suíça, 2001



Atelier de Valerio Olgiati, Flims, Suíça, 2003-07



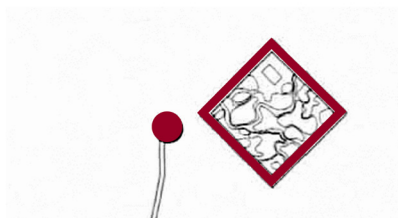
Universidade de Lucerna, Suíça, 2003



Centro Universitário EPFL, Lausanne, Suíça, 2004



Edifício de Habitação Colectiva K, Zurique, Suíça, 2006-07



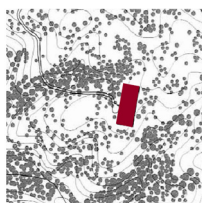
Centro Médico nos Emirados Árabes Unidos, 2006



Edifício de Habitação Colectiva, Zug, Suíça, 2006



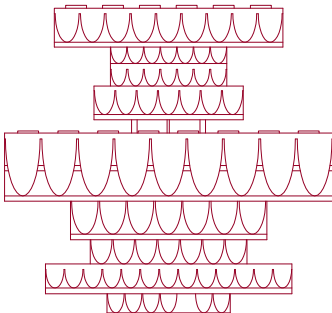
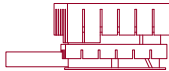
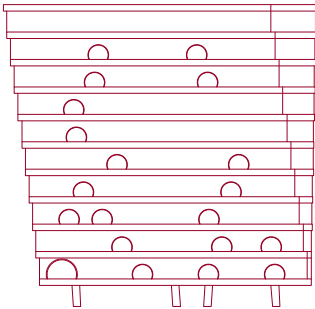
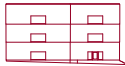
Cantina Il Carnasiale, Mercantale Valdarino, Itália, 2008

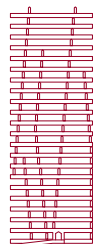
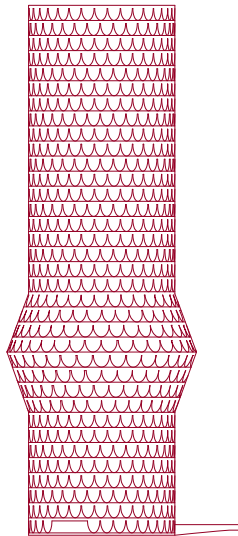
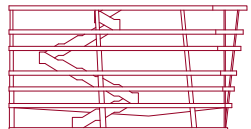
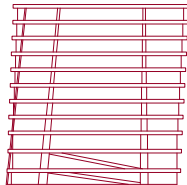
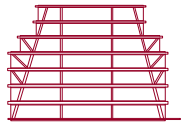


Casa no Alentejo, Portugal, 2009-



Torre de Habitação Colectiva, Lima, Perú, 2010-





A Casa Amarela (1999), localizada em Flims, na Suíça, constitui-se como o único projecto no qual ao invés de uma construção de raiz, foi efectuada uma reabilitação de um edifício existente. Neste caso particular, todo o reboco e lambris que caracterizavam o edifício, foram retirados, de forma a deixar visível a estrutura da casa, de madeira e pedra, posteriormente pintada de branco. Para além disso, os vãos foram definidos por uma nova moldura em betão armado, expressando agora um carácter. A cobertura anterior, que se estendia para além do volume, foi substituída por uma cobertura de quatro águas, que praticamente é invisível, pelo seu exterior. Assim o volume ganha um outro carácter de volume unitário, e de certa forma de cariz mais abstracto, face à sua pré-existência.

O Atelier Bardill, em Scharans (2007), na Suíça, de planta irregular, cujo eixo longitudinal está orientado norte-sul, visa substituir um celeiro existente. O novo edifício respeita exatamente a forma pré-existente, quer planimétrica, quer tridimensional e integra um pátio de proporção quadrangular. O volume, construído em betão armada vermelho-acastanhado, expressa um carácter compacto ao possuir poucos vãos para o exterior. Além do mais, assemelha-se à forma dos celeiros das redondezas, denunciando uma cobertura de duas águas que na realidade não existe. Insere-se numa vila de grande irregularidade topográfica e é caracterizada pela existência de vários celeiros, e por casas unifamiliares de pequena dimensão, possuindo na generalidade, dois/três pisos.

O Museu Nacional em Taipei (2004), localiza-se igualmente numa grande área caracterizada pela sua horizontalidade, enfatizada por uma grande lagoa, e apresenta-se como dois pátios quadrangulares paralelos que partilham uma mesma aresta a dois terços do seu comprimento total. Um dos pátios, alberga o edifício que corresponde ao museu. Este, é definido por um volume cúbico de 9 pisos, cuja particularidade vem proporção quadrada, culminando no último piso que acaba por possuir maior área que o antecedente. O volume em geral é caracterizado por poucos vãos que se abrem para o exterior, sendo que estes assumem um carácter especial ao serem em forma quase circular. A entrada é processada a sudoeste do edifício, que exige o atravessamento do pátio no qual se insere. A dualidade dos pátios de dimensões idênticas revela um duelo de opostos entre o vazio e o cheio.

O Museu XXI (2008), em Perm, na Rússia, orientando-se segundo os pontos cardeais, desenvolve-se segundo uma sucessão de vários pisos de planta quadrangular; que se caracterizam por diferentes altimetrias, de acordo com as diferentes funções. Localiza-se no remate a oeste de um jardim de grande densidade de vegetação, e eleva-se acima da altura média das árvores. Por outro lado, o edifício estabelece-se paralelamente ao eixo do rio (este/oeste).

A Escola de Paspels (1998), na Suíça, caracteriza-se por um volume compacto e cúbico, numa área verde de grandes dimensões. O edifício de três pisos, de orientação paralela à rua adjacente (orientação nordeste-sudoeste), conecta com a escola pré-existente através de uma passagem subterrânea que passa por baixo da rua que lhe dá acesso. A escola destaca-se ainda assim da sua envolvente próxima, pela dimensão que adquire, quando comparada com a mesma. A entrada posiciona-se simetricamente na fachada que faz frente à rua.

O Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço (2008), em Zernez, caracteriza-se pela aglutinação de dois volumes cúbicos, que se intersectam num dos seus gavetos. O edifício está localizado numa área desafogada de edifícios, e remata um espaço amplo, destinado à prática de desportos. Porém, na respectiva envolvente, encontram-se alguns edifícios de pequena dimensão e de cariz mais horizontal. A diagonal, deste complexo, assume a orientação norte-sul. A este do edifício, processa-se a entrada para o mesmo, através de uma plataforma elevada, confinada aos dois volumes cúbicos, e acedida pela rua que atravessa a vila onde o mesmo está implantado.

O edifício de habitação colectiva + uso público Ardia (2005), Tirana, Albânia, constitui-se como um volume de planta rectangular que segue as proporções do lote onde se implanta, com alguma inclinação. O edifício desenvolve-se em 9 pisos, e tem duas entradas a dois diferentes níveis, uma ao nível do piso público que está a uma das cotas, e outra ao nível do terreno e correspondente ao piso de acesso aos apartamentos, que se situa num nível inferior ao primeiro.

A medida que se ascende na vertical, as plantas vão sofrendo uma rotação face ao seu eixo central, fazendo depender todo o sistema estrutural nesse mesmo movimento.

O edifício destaca-se na caracterização da fachada por placas pré-fabricadas de betão, de apenas 10cm que fazem lembrar cortinas.

O Auditório Plantahof (2010), em Landquart, resume-se a um volume que faz a extensão da escola Agrícola no mesmo local. Neste sentido, apresenta-se como um volume em forma de prisma triangular, de planta rectangular, cujo eixo longitudinal orienta-se segundo o eixo noroeste/sudeste. Assume o eixo perpendicular ao edifício que intersecta, conferindo outra frente para a praça que dá acesso à entrada de cada um dos edifícios do complexo, no qual o auditório faz parte.

O Restaurante no Lago Cauma (1997), perto de Flims, caracteriza-se por um volume paralelepípedo que está praticamente sobre a água. Localizado a norte do lago Cauma, o edifício está orientado segundo o eixo noroeste-sudeste, e caracteriza-se por um forte contraste entre a sua base, bastante compacta, e que esporadicamente é coberta pela subida do nível das águas, e por uma parte superior, sempre visível e totalmente aberta nos três lados que se abrem para a lagoa, obtendo uma visão.

O Centro de Visitantes Gornergrat, (2008) em Zermatt, na Suíça, localiza-se numa área montanhosa de grande irregularidade topográfica, caracterizada por uma forte presença de massa rochosa. O edifício expressa-se como um volume de proporção cúbica, orientado segundo o eixo noroeste-sudeste, e apresenta no seu exterior uma espécie de contrafortes de betão que parecem amarrar o edifício à própria topografia. O interior constitui-se como um espaço de planta circular, onde se processa um percurso em rampa, com uma abertura circular na cobertura, deixando entrar neve e chuva no interior do edifício.

O projecto para a extensão do Museu de Aarau (2006), que perdeu em concurso em relação aos Herzog & de Meuron, baseava-se num edifício desenvolvido em 3 pisos visíveis, de planta aproximadamente quadrada, conectando-se ao edifício existente através de um corredor em betão armado a meia cota do piso térreo do edifício proposto.

O interior desenvolve-se segundo uma escadaria encerrada em betão armado que dá acesso aos três pisos de diferentes pés direitos, segundo uma espiral, intersectando a passagem com o edifício existente.

A fachada denota um revestimento perimetral de betão armado, provocando um efeito de cortina geometrizada, mudando as respectivas dimensões consoante o piso que lhe está associado.

A Sala de Concertos em Beilstein (2008), situa-se numa colina, numa vila. O edifício, de dois pisos, e de pequenas dimensões, expressa-se como uma sobreposição de dois volumes. Um que funciona como base, de planta rectangular, formando uma cobertura de duas águas que suporta o segundo volume de planta quadrangular. Este, possui igualmente uma cobertura de duas águas, mas no sentido perpendicular ao do volume que o suporta. A entrada faz-se a sul do edifício, onde o mesmo aparenta ter apenas um piso. Aparentemente, pela disposição dos dois volumes, parece que falha na ideia de suporte, mas na realidade, os dois volumes estão unidos por uma caixa de escadas, em betão, de planta quadrangular, que desempenha o papel de pilar que une verticalmente os dois volumes.

A Casa Sari d'Orsino, Ajaccio, em Corsica, França, 1999, constitui-se como um edifício situado numa escarpa e caracteriza-se por um volume de planta quadrada, que incorpora um corpo central compacto de dois pisos que divide dois pátios de dimensões idênticas, mas a altimetrias distintas, correspondentes às condições do terreno onde se implanta. Os espaços interiores definem igualmente os pátios para qual estão virados, distinguindo zonas habitáveis distintas, uma mais privada, e outra mais pública, unificados através do corpo central das escadas helicoidais, uma que conecta directamente os dois pátios, e outra que liga os dois pisos correspondentes aos espaços interiores.

O escritório onde o arquitecto estabelece o seu atelier (2007), em Flims, implanta-se no terreno contíguo à casa onde o próprio vive, dando continuidade da mesma cêrcea. O volume, orientado segundo o eixo norte-sul, paralelo à casa adjacente, possui planta quadrangular, de três pisos, mas de expressão visível apenas de dois. Constitui-se como um diálogo de opostos entre uma base definida por quatro pilares e um prisma que compreende as escadas, tudo construído em betão armado. Esta base, suporta um volume, com uma cobertura de duas águas, construído em madeira lacada a preto.

O edifício de habitação colectiva K (2006), em Zurique, insere-se numa malha urbana com alguma densidade, e localiza-se num gaveto de um quarteirão. Destaca-se da envolvente dada a cor preta do betão, e constitui-se como um volume de planta de proporção semelhante a um quadrado, desenvolvendo-se na vertical segundo uma disposição em seis pisos, sendo o último recuado face aos restantes.

A fachada ganha uma expressão de laje e pilar, num jogo de varandas perimetrais no espaço que lhe é permitido, aumentando a sua profundidade quando encontra os espaços comuns, como a sala de estar.

O volume eleva-se do chão, garantindo privacidade ao primeiro piso, e a entrada desenvolve-se adjacente a uma das empenas, ao nível do piso térreo.

A Cantina de Carnasciale (2008), também localizada numa planície localizada na Toscana, entre Florença e Arezzo, constitui-se como um volume igualmente paralelepípedo, que alberga quatro pisos, cuja cobertura toma a forma de duas águas, tudo construído no mesmo material, em betão armado vermelho-acastanhado. O eixo longitudinal fachada norte que se faz a entrada, através de uma pequena plataforma que corresponde à largura do volume. A estrutura espacial interior do volume, é realizada na respectiva orientação do edifício.

A Casa K+N (2005), um volume bastante compacto de proporção cúbica, está orientado segundo o eixo noroeste-sudoeste, no âmbito de uma área residencial, caracterizado por uma escarpa que desce em direcção ao lago, onde se inserem igualmente outras casas com a mesma escala, implantadas em parcelas de geometria regular. O edifício está limitado a sudoeste por uma rua a uma cota mais alta que o rés-do-chão, e permite-lhe o acesso, num primeiro piso, onde se processa a entrada.

Universidade de Lucerna (2003), Suíça, situado no centro da cidade, e limitado a norte pelo rio Reuss. Localizado numa área caracterizada por alguma densidade de construção, onde coexiste com edifícios de alguma importância na cidade, o edifício assume-se como um volume prismático, definido pelas nove lajes correspondentes aos onze pisos, mais um subterrâneo, que alberga funções comuns, como os auditórios.

O Centro Médico UAE (2006), nos Emirados Árabes Unidos, localiza-se no deserto, e como tal, é o espaço mais paradigmático no que respeita a uma total ausência de referências. Neste sentido, o volume que se destaca, é caracterizado por uma torre de planta circular de 36 pisos, opondo-se pela existência de outro volume de planta quadrangular que se apresenta semienterrado, onde uma galeria perimetral delimita um pátio, igualmente de proporção quadrangular. A torre, acaba por ser o único elemento que se vê de longe, marcando assim o território. A sua conformação é particular e apresenta um alargamento do seu perímetro a cerca de um terço da altura do volume, retomando posteriormente o seu perímetro inicial. O complexo conectado segundo uma passagem subterrânea, apresenta um eixo de orientação este/oeste, que compreende a torre (positivo) e o espaço enterrado (negativo). Os dois elementos parecem funcionar como dois opostos, num território onde predomina o nível horizontal caracterizado pelo deserto

A Casa do Alentejo (2009), inserindo-se numa região caracterizada por uma infinidade de paisagem, carece por isso de qualquer referência na sua envolvente. Assim, a atitude tomada para a respectiva inserção, reflete-se num volume paralelepípedo cujo eixo longitudinal está orientado segundo o eixo norte/sul. O edifício de um só piso, de carácter mais horizontal, apresenta poucas aberturas face ao exterior, sendo as que existem, estão localizadas em posições estratégicas na relação interior e exterior. A parte habitável ocupa 1 terço do total da área construída, onde o restante espaço, é destinado a um pátio delimitado por muros nas suas três frentes, e na restante, pelo espaço da casa. A entrada faz-se através do pátio, e está localizada na fachada oeste do edifício, localizada ao centro do alçado que concerne a área do pátio, respondendo a uma simetria aquando a existência de outros três vãos de idênticas dimensões localizados centralmente em cada parede que delimita o pátio, incluindo no limite que separa o pátio do espaço habitável.

O Edifício de Escritórios em Zurique (2001), localiza-se na zona numa zona industrial, e orienta-se segundo o eixo noroeste-sudeste. Caracteriza-se por um volume de sete pisos de proporções aproximadamente cúbicas mas de planta trapezoidal (na verdade aproxima-se da proporção de um quadrado, uma vez que é apenas um vértice que sofre uma translação), e está implantado num terreno, limitado a noroeste, por uma rua, onde se faz a entrada, e nos restantes lados, por edifícios. Os pisos, na respectiva sucessão até ao sétimo andar, vão obtendo uma conformação distinta e consequentemente, caracterizam-se por possuírem menor área que o piso antecedente.

O E-learning Center da EPFL(2004), projecto que perdeu em concurso face ao realizado pelos SANAA, caracteriza-se por um volume de proporções cúbicas, orientado segundo os pontos cardeais, ao qual sofre uma distorção ao longo dos seus seis pisos, de diferentes pés-direitos. O terreno previsto para a ocupação é caracterizado por uma espaço ajardinado de grandes dimensões, pelo que o edifício ocupa apenas uma parcela. Além disso, a zona é caracterizada pela existência de diversos polos da universidade, dispostos segundo uma malha regular, e conectados entre si. Encostado no limite a oeste do terreno, a entrada é enfatizada, no mesmo lado, através de uma extensão da avenida, de orientação norte-sul, de grandes proporções. O primeiro piso, é de planta quadrangular, sendo que os restantes pisos sucessivos vão sofrendo gradualmente uma distorção planimétrica.

O Edifício de habitação colectiva de Zug (2005), expressa-se como um longo volume prismático de planta rectangular, de 7 pisos, e apresenta-se como um dos edifícios mais regulares dentro do panorama de obras realizadas. A sua implantação faz-se com o respectivo eixo longitudinal orientado Norte/Sul, obtendo assim, a maior área de fachada, virada a nascente e a poente. As entradas são feitas a Este, através do piso térreo. A zona de implantação do edifício, caracteriza-se como uma região em expansão, marcada pela construção de novos edifícios de habitação. Além disso, uma linha de comboio divide a lado nordeste do edifício, seguindo posteriormente no sentido norte/sul, orientação que o edifício toma na sua implantação.

A Torre de Habitação (2010), em Lima, no Perú, caracterizado por uma torre, de planta rectangular, cujo eixo longitudinal está orientado Norte/sul. O edifício contrasta com respectiva envolvente que se caracteriza por edifícios de pequena dimensão, normalmente de um ou dois pisos. A estrutura espacial e estrutural do edifício é bastante regular, quer nos pés-direitos, quer nas próprias dimensões das lajes, quer no sistema espacial interior. A única particularidade do edifício, reside na disposição aparentemente aleatória e irregular, dos pilares visíveis na fachada.

Avaliando cronologicamente o conjunto de obras seleccionadas, denota-se uma passagem gradual de uma compactez volumétrica, para um desprendimento da mesma, que se traduz numa maior dinamicidade das formas empregues assim como na sua caracterização geral. No entanto, também nos apercebemos de uma mudança enquanto linguagem, que se associa a uma mudança igualmente de escala do edifício, no que concerne a sua dimensão. Naturalmente, a dimensão que lhe está associada respeita coerentemente o programa que cada edifício tenta responder, enunciando uma estreita relação entre programas de cariz mais privado e uma maior compacidade dos edifícios, ou, por outro lado, em edifícios de programas de cariz mais público, assume-se uma linguagem que emprega uma maior flexibilidade espacial assim como uma maior dinamicidade e leveza estrutural, reduzindo ao mínimo as superfícies opacas que definem a forma.

Por outro lado, e ainda a nível cronológico, denota-se que a conformação volumétrica passa a desenvolver-se segundo um carácter mais figurativo, que retoma certos elementos universalmente compreendidos como a forma representativa do arquétipo de casa, afastando o edifício de uma mera abstracção patente nas formas puras e compactas utilizadas. O emprego do figurativo na expressão formal é explicada pelo arquitecto, no intuito de aproximar o observador das suas obras, de captar a sua atenção, para uma maior facilidade de compreensão do fenómeno criado.

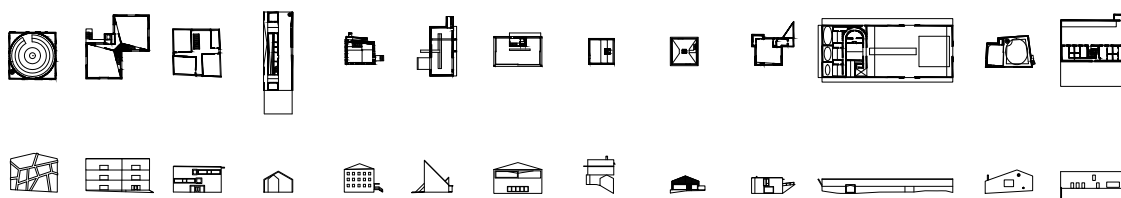
Ainda que a evolução temporal da obra não se constitua linear, no que respeita a respectiva expressão, o que se pressente é a criação de protótipos que serão posteriormente adaptados face às situações que vão surgindo e que exigem um mesmo tipo de intervenção. Esta, é claramente evidente nos edifícios de maior dimensão, que expressam uma maior flexibilidade de plantas, assim como uma maior leveza estrutural, patente na aparente aleatoriedade de disposição dos elementos estruturais, ou na redução das superfícies opacas que definem os volumes.

Ainda que, para Valerio Olgiati, o contexto não se constitua como um elemento que intervém activamente na conformação arquitectónica, no que diz respeito ao enquadramento das obras no seu lugar, denotamos que existem três tipos de circunstâncias de intervenção, que variam entre as respectivas características formais, espaciais e de expressão arquitectónica do volume criado. Neste sentido, estes três tipos de intervenção passam por lugares que carecem de qualquer pré-existência edificada, outros de carácter mais urbano, que implica algum tipo de edificado na envolvente do edifício, e por fim, edifícios, cuja circunstância não permitiu uma construção livre, de raiz, sendo portanto projectos de reabilitação ou substituição da sua pré-existência.

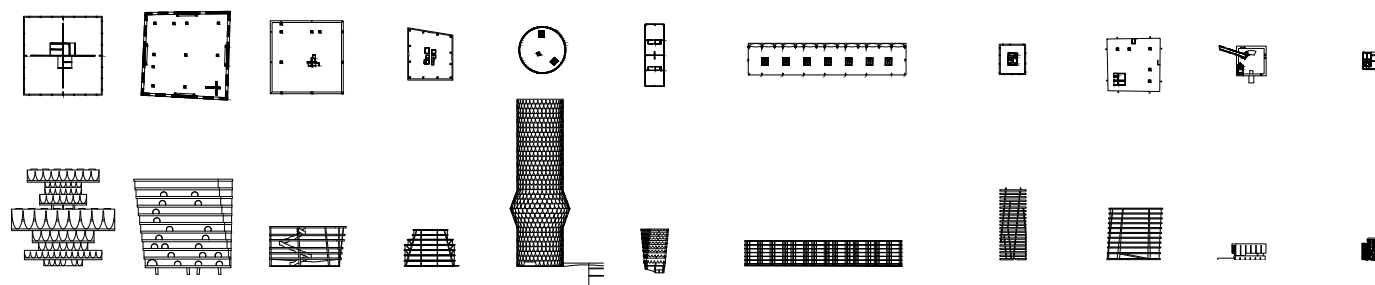
Assim sendo, os projectos que se incluem na primeira categoria são por exemplo o da casa de férias no Alentejo, a Cantina Il Carnasciale, e o Centro Médico nas nações unidas árabes, o Museu Nacional de Taipei, o Museu XXI em Perm, o E-learning center em Lausanne, o Centro de visitantes em Gornergrat, a Casa San D'Orsino na Córsega, e o restaurante do lago Cauma.

Na segunda categoria, apresenta-se o conjunto de edifícios que se inserem num contexto de carácter mais urbano, e portanto um espaço cuja envolvente é caracterizada pela existência de alguma densidade de construção na respectiva envolvente próxima. Incluídos nesse âmbito estão por exemplo o Edifício de Apartamentos em Lima, o Auditório Plantahof em Landquart, o edifício de apartamentos em Zug, o Edifício de Escritórios em Zurique, a Casa K+N, o Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço, o escritório de Valerio Olgiati em Flims, a Escola de Paspels, o edifício de habitação colectiva K em Zurique, e a Sala de Concertos em Beilstein.

Por fim, a terceira categoria compreende edifícios que dadas as circunstâncias, tiveram que respeitar os limites de construção existentes, quer por reabilitação, quer por substituição. Como tal, dentro desta categoria inserem-se a Casa Amarela em



56.Obras integrantes na categoria do Peso Monolítico



57.Obras integrantes na categoria da Leveza Estrutural

Flims, e o Atelier Bardill em Scharans, ambas as obras situadas na Suíça. Ainda que cada projecto responda a exigências distintas de intervenção, que envolve todo o projecto de arquitectura, pode-se delinear contudo uma posição estratégica.

Neste sentido, analisando os projectos agrupados na primeira categoria, os que correspondem a uma área de intervenção que permite uma maior margem de manobra, reparamos desde logo que dependendo da escala de intervenção, assiste-se a uma atitude semelhante. Os que detêm de uma área maior de ocupação, assim como área volumétrica correspondem a projectos de grande dimensão, e que consequentemente respondem a uma organização vertical de serviços. Por isso, aliado ao facto que se constituem isolados de referências, os edifícios aparentam a sua imponência em altura. Por outro lado, os edifícios de pequena escala assumem-se mais compactos, e destacam-se menos no terreno onde se inserem.

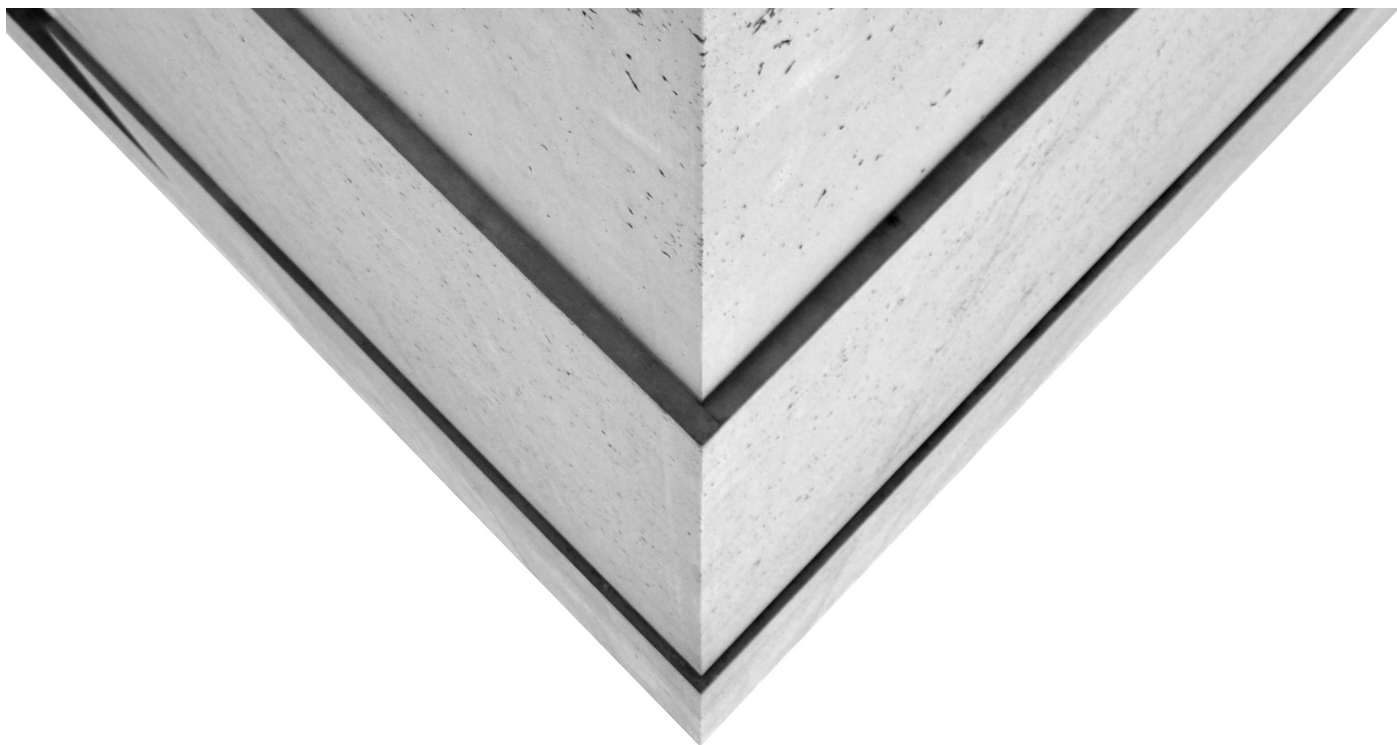
Na segunda categoria, dado que a maioria dos projectos corresponde a programas da esfera privada, denota-se uma maior contenção na respectiva escala, mas mesmo assim, destacando-se da respectiva envolvente onde se implantam. Nesta categoria, só o edifício de apartamentos em Lima, no Perú acaba por ser o único que estabelece uma relação radical com a sua envolvente, caracterizada por edifícios de dois ou três pisos.

Na terceira categoria, pelo facto da condição do projecto exigir um respeito da pré-existência, o único aspecto passível de ser criticado é, sem dúvida a estratégia de intervenção em prol de uma sintaxe gramatical, por parte do arquitecto, que passa pela tentativa de conferir ao objecto o respectivo carácter unitário.

Deste modo, a permanência de certos elementos da gramática arquitectónica empregues consoante situações semelhantes, que exigem um mesmo tipo de intervenção, permite delinear um discurso que se desenvolve em torno da expressão da relação entre a escala do edifício e o programa que lhe está na origem. Esta mesma relação está patente na linguagem arquitectónica que varia entre o peso monolítico^[56] e a leveza estrutural^[57].



Peso Monolítico



58. Foto parcial do Centro de visitantes do Parque Nacional Suíço, Zernez, Suíça

O conjunto de obras que incorpora a categoria de peso monolítico compreende uma série de edifícios que se expressam segundo um carácter mais pesado que devém da respectiva conformação, mais compacta e de menores dimensões, quando comparados com o segundo conjunto de edifícios que serão analisados.

Os volumes caracterizam-se por superfícies mais encerradas, evidenciando portanto uma maior superfície material na respectiva definição volumétrica. A existência de poucos vãos e a respectiva posição estratégica e controlada nas fachadas ajudam na aquisição de um carácter mais fechado e pesado, aliando ao próprio carácter do material que conforma a volumetria. O betão utilizado na maioria das obras analisadas, sendo um material que na sua gènesese denota um carácter de massa, peso e densidade, transfere as suas características enquanto material para a expressão volumétrica do edifício.

As obras adquirem o mesmo carácter monolítico quando comparadas com a respectiva envolvente na qual se inserem. A sua dimensão, ainda que reduzida, a posição estratégica dos vãos, e a sua respectiva dimensão, conferem uma impressão de que os edifícios parecem ser maiores do que na realidade são e contrapõem-se assim com a génese do edificado envolvente, adquirindo um carácter monumental.

Mesmo nos exemplos que concernem a reabilitação ou substituição de edifícios envolventes, denota-se uma vontade de expressar o mesmo tipo de ideologia, mesmo respeitando as condições da pré-existência, como é o caso do Atelier Bardill e da Casa Amarela.

Os edifícios são caracterizados por uma geometria bastante rígida e coesa, a maior parte dos casos simétrica, que lhe conferem um carácter estático, contrapondo à flexibilidade e abertura e dinamicidade patente nas obras do segundo grupo. Na maioria das obras, a estrutura interior responde a um esquema simétrico ou centralizado, que é denunciado no exterior através da disposição dos vãos na fachada. O carácter de coesão é conferido pela expressão das paredes através da respectiva espessura, encerrando os espaços e distanciando-os do exterior. Na generalidade, o betão actua nas duas dimensões, quer interior, quer exterior, conferindo uma ideia de “escavado” ao espaço, e remetendo para uma configuração quase labiríntica.

“When there is now a presence of something that has a figurative character in my projects, I believe that people are more wiling to let the building affect them and reciprocally, engage them with the building intellectually on a more complex realm. I aim for an intellectual engagement of the occupants with my buildings”⁰¹

No entanto, também se denota uma evolução na expressão volumétrica para um carácter mais figurativo, evidenciado na recorrência às coberturas inclinadas, de duas águas, que remetem para o arquétipo representativo

de “casa”. Esta recorrência é explicada por Valerio Olgiati, no sentido de não tornar os seus edifícios como meras abstrações de difícil apreensão por parte de quem se depara com as obras. A incorporação de situações universalmente conhecidas levam a uma activação da própria memória, conduzindo a uma rápida identificação do objecto. Porém, a contradição patente no uso do mesmo elemento figurativo fora do seu contexto habitual (porque nem todos os edifícios albergam o programa de habitação) leva a um desafio mental, que varia entre o banal e o excepcional. Banal, porque o elemento incorporado é representativo de uma situação comum no conhecimento humano; excepcional porque é incorporado em situações que não correspondem ao que seria de esperar, quando o observador se depara com o edifício.⁰²

A recorrência a formas puras mantém-se como premissa geral dos edifícios concretizados, que podem contudo sofrer deformações, mas mesmo assim denunciar a forma que lhe está na origem. Porém, a geometria geral do concebido pode variar desde a incorporação de apenas um volume que deriva de uma forma pura, regular na sua geometria, a uma intersecção de volumes de geometria regular. Na segunda hipótese, a junção dos volumes dá origem assim a uma nova entidade geométrica, conseguindo assim adquirir o carácter unitário que se pretende.

O jogo de contradições que se constitui como premissa do processo conceptual de Valerio Olgiati, referido no primeiro capítulo, é neste grupo bastante evidente, variando entre o aberto e o fechado, o claramente identificável e o carácter labiríntico, o simples e o complexo, ou seja, na conjugação de dois opostos dentro de uma mesma entidade volumétrica, reforçando o carácter unitário, e mesmo assim conseguir uma diversificação de espaços, estimulando a percepção humana aquando a sua experiência.

Estas obras que se conformam segundo dimensões reduzidas albergam funções com propósitos bastante definidos, variando entre habitação, ateliers, ou espaços expositivos, como os centros de visitantes. A definição clara do programa, que não requer usos transversais, aliada à dimensão requerida pelo proposto do edifício, influencia a conformação volumétrica caracterizada pela respectiva rigidez geométrica, planimétrica e estrutural.

Quando necessitados, os acessos verticais assumem a particularidade de serem encerrados por paredes de betão, na sua continuidade vertical. Denota-se uma recorrência evidente às escadas helicoidais, que para além de remeterem para um carácter arcaico - que se percebe ser um gosto particular do arquitecto por estar patente em muitas obras da antiguidade - refletem igualmente uma preocupação referente à experiência arquitectónica, que parte do princípio de perda e reencontro de orientação, aquando a ascensão no interior de um volume totalmente fechado.

As obras de dimensões reduzidas, pelo facto de servirem funções bem definidas, parecem denunciar uma atenção especial conferida na conformação do espaço. A atenção concedida ao espaço, na sua configuração e relação, e na sua

02 “One of the causes for the shift was an interest to deal with the memories of the archetypal house is all what there is to do. I distill the shape of the archetypal house to a degree that it becomes cryptic at the same time when it appears banal. I am interested in the contradiction of being able to immediately identify the figurative character of a house in its most banal expression but at the same time when it appears banal. I am interested in the contradiction of being able to immediately identify the figurative character of a house in its most banal expression but at the same time to cause doubts that this cannot possibly be it. It is not so that my earlier buildings are devoid of that character” El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.22

indissociabilidade face ao todo produzido, vem no fundo conferir-lhe o carácter de organismo unitário. Além disso, denota-se em muitas obras uma característica comum, que consiste na configuração labiríntica dos espaços de transição/circulação que mais não servem do que agregar todo o conjunto, fazendo participar num mesmo sistema, os vários espaços incorporados numa mesma entidade volumétrica.

Outra característica que se repete no leque de obras em estudo passa pela vontade de fazer prevalecer a configuração volumétrica quando conciliada com elementos independentes da forma em si mesma, como é o caso das escadas ou plataformas de acesso ao edifício, quando se assiste a cotas distintas entre a primeira laje do edifício, e a cota de acesso. Por exemplo, no Atelier Bardill, assim como na Casa Amarela, o acesso ao edifício efectuado por escadas destaca-se do volume. Enquanto no primeiro, o corpo das escadas desliga-se do volume, tomando uma outra orientação, no segundo, há uma diferenciação de materiais. Por outro lado, os elementos que constituem uma estrutura secundária não determinante na conformação volumétrica apresentam-se segundo um sistema independente do sistema fixo e estrutural, quer pela diferença de materiais, quer na própria localização face à mesma estrutura fixa. Isto é claramente visível na Escola de Paspels, onde as portas interiores de madeira, localizam-se no exterior do plano da parede de betão, como elementos alheios à mesma. No Atelier Bardill assiste-se ao mesmo tipo de acontecimento, com a particularidade dos mesmos elementos constituírem-se da mesma cor da superfície de betão que conforma a casa, uniformizando assim todo o conjunto. Na casa K+N é possível igualmente denotar a mesma separação, onde o batente é desenhado apenas no próprio elemento de madeira.

Assim, no âmbito deste conjunto de edifícios, denota-se um maior controlo do objecto traduzido na sua especificidade de responder a uma exigência programática bem definida, assim como a uma circunstância contextual que implica uma limitação geométrica da forma, inserida no terreno que a vai receber.

Ainda que a maioria dos exemplos se constituem como individuais na sua gênese, os mesmos apresentam uma ideologia semelhante no que respeita o resultado final. Assim sendo, dividiria a obra em dois grupos essenciais, o primeiro que concerne a reabilitação e a substituição que incorpora projectos como o Atelier Bardill e a Casa Amarela, e outro, mais livre de construção de raiz, permitindo uma maior liberdade de intervenção e de consequente conformação formal.

Peso Monolítico - Obras



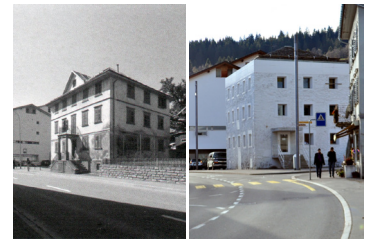
59.Foto Parcial do Atelier Bardil, Scharanz, Suíça

A **Casa Amarela** (Flims, Suíça, 1998), que consiste numa reabilitação de um edifício existente, alberga uma função de centro de exposições de pequenas dimensões, aproximadamente 12 por 10 metros. Como se pode ver na imagem^[60], referente ao edifício no estado anterior à intervenção, houve uma espécie de limpeza de elementos que o caracterizavam, como os frisos, a platibanda, assim como o acesso ao interior do edifício, localizado centralmente na fachada sul e efectuado através da rua que o limita. Ao existente, foi retirado todo esse tipo de elementos, deixando apenas visível a estrutura do edifício, reforçando os vãos com betão armado, e pintando tudo de branco, uniformizando o volume.

Se antes se assistia a uma métrica que regia uma semelhança entre a medida do cheio e do vazio, agora, o cheio sobrepõe-se ao vazio. A posição do vidro, recuado em relação ao plano da fachada em consonância com a espessura das paredes, denunciam um grande contraste entre luz e sombra, evidenciando a dimensão reduzida dos vãos, conferindo uma maior importância à superfície do volume. Aliado ao facto do edifício possuir uma conformação em planta bastante reduzida em relação ao edificado envolvente, a obra adquire uma monumentalidade na abstrativização do edifício que lhe deu origem, ganhando igualmente na sua nova conformação unitária um carácter monolítico.

A alteração da posição da entrada^{[61][60]} conduziu para que a base se evidenciasse na totalidade do volume, ganhando grande proeminência no modo como o edifício assenta no chão. Para a nova entrada, deslocada para a fachada Este do edifício, foi construído uma escada de tiro, e uma moldura com uma pala horizontal em betão cinzento, fazendo evidenciar o volume branco, inerte no chão. O interior é todo construído e revestido em madeira^{01[62]}, nas paredes, no chão e no tecto. A estrutura interior é realizada através de um pilar de madeira descentralizado, mantendo-se vertical até ao último piso, local onde sofre uma torção^[63] de modo a fazer a ligação com a cobertura, esta, de quatro águas e regular, unindo assim todos os pisos, e culminando num todo.

A posição do pilar reflete mais uma vez a negação da modularidade que marca a



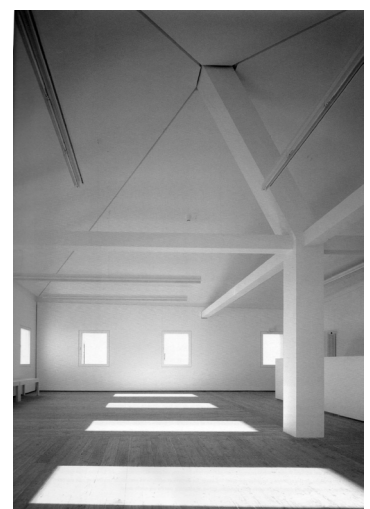
60.Casa Amarela - Situação antiga (à esquerda) e actual (à direita)



61.Casa Amarela - Escadas de acesso à entrada (à esquerda), e vista geral (à direita)

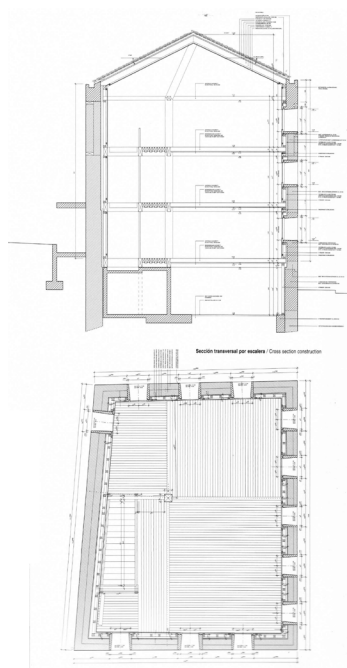


62.Casa Amarela - Interior de um piso tipo



63.Casa Amarela - último piso

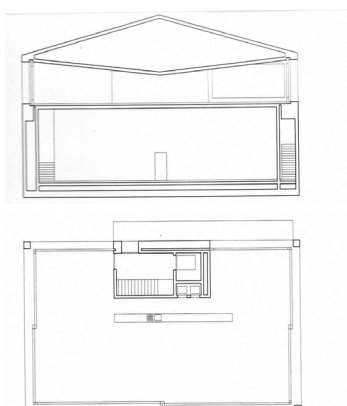
01 “Since the internal structure of the residential building, which was divided into small sections, was not suitable for its new purpose, we had to take radical action. The building was completely gutted, the interior was rebuilt in solid wood, the old external plaster-work was removed to reveal the natural stone walls, and the roof was removed and replaced with randomly shaped stone slabs. Windows and openings that were no longer needed were filled in; others were fitted with the new concrete cast in situ”, Excerto da memória descritiva do projecto, retirado em El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.75



64.Casa Amarela - Corte e planta



65.Lago Cauma - Vista frontal e vista parcial interior



66.Lago Cauma - Corte longitudinal e planta do piso da entrada

disposição das ripas de madeira que revestem o chão. O pilar dita o estabelecimento de quatro eixos^[64] a partir do seu centro que dita o arranque das tábuas de madeira no pavimento e das vigas no tecto, em duas direcções perpendiculares entre si. Esta disposição acaba por marcar quatro áreas de diferentes dimensões no espaço, inseridas numa área comum, e evidencia o respectivo carácter individual dentro de um todo.

A platibanda superior construída em betão armado pintado a branco, para além de rematar a estrutura existente, ajuda a conferir-lhe o carácter monolítico, unindo assim todo o conjunto.^[Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.163]

O **restaurante e bar do Lago Cauma**^[65], (Flims, Suíça, 1997), apresenta-se como um volume paralelepípedo de planta com dimensões aproximadas de 12 metros por 20 metros. A particularidade do edifício reside na dualidade da existência de uma base sólida, de carácter mais fechado, e uma parte superior caracterizada por um espaço definido apenas por quatro pilares localizados nos quatro cantos, e por um corpo mais encerrado aglutinado à fachada nordeste, onde se faz a entrada. Este espaço totalmente aberto nas quatro direcções, é sobreposto por um elemento particular, que incorpora uma cobertura de quatro águas, cuja forma se repete mas no sentido inverso, o que constitui o tecto do espaço.

O edifício situado literalmente na área do lago, mas que permite o acesso por terra, responde volumetricamente à particularidade da variação do nível da água do lago nas duas estações do ano, Inverno e Verão, que varia entre os 5 e os 8 metros, o que implica a variação da visibilidade do volume, total ou parcial. Assim, o carácter do edifício muda consoante o nível da água, variando entre o pesado conferido pela base, e o leve que caracteriza o piso de entrada.

Os pilares, a base e a cobertura, fazem parte de um mesmo corpo, uma vez que não existem juntas que ditem o início de uma coisa e o cessar de outra, correspondendo a um invólucro contínuo.

O acesso ao interior é feito num primeiro nível, através de um corpo de betão que alberga os acessos verticais, sendo que o restante espaço é bastante amplo e aberto à paisagem. A base apresenta uma estrutura espacial bastante mais complexa, definida por um espaço perimetral entre duas paredes^[67], sendo que estas últimas visam o reforçamento da base do edifício, uma vez que nesta parte o encontra-se submerso.

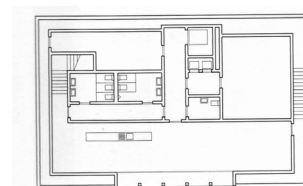
O corpo de acessos verticais dita o arranque de umas escadas de acesso público, que vem confirmar o carácter labiríntico e agregativo que caracteriza muitas das obras deste grupo, unindo todo o sistema interior. Estas são definidas por paredes de betão armado que dobram em ângulo recto, uma vez que conduzem a um piso inferior ao espaço amplo, de pé direito duplo, que se prevê ser num nível inferior ao do nível da água, pela existência de um vão localizado centralmente na fachada longitudinal principal.

O edifício é todo construído em betão branco aparente, quer no interior, quer no exterior, reforçando o carácter de objecto unitário.

A **Casa San d'Orsino**^[68], (Ajaccio, Corsica, 1999), constituindo-se como um edifício de planta quadrangular, caracteriza-se por uma configuração estática, dada pela simetria axial conferida pelo corpo central de duas escadas helicoidais. Assim, a existência de dois pátios de dimensões idênticas dispostos simetricamente face ao corpo rectangular central, ou a disposição interior dos quartos e sanitários, simétrica face ao corpo de escadas, denunciam uma rigidez planimétrica^[69] própria deste conjunto de edifícios. Para além disso, a grande espessura das paredes, a existência de poucos vãos, que respondem aproximadamente à simetria interior, conferem o carácter coeso e pesado ao edifício.

O corpo de escadas helicoidais confirmam o carácter labiríntico^[69] dada a sua configuração em planta, torcendo em ângulo recto, e constituindo-se totalmente encerradas perante o exterior, assumem funções diferentes. Enquanto uma faz a ligação estrita e directa entre os dois pátios, a cotas distintas, a outra propõe apenas a ligação entre os espaços interiores.

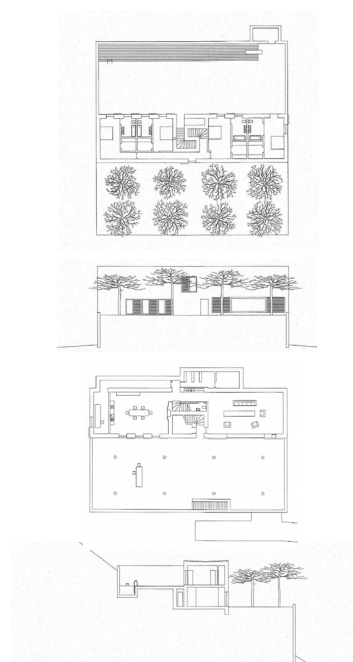
A **Casa K+N**^[70], (Wollerau, Suíça, 2001-04) constitui-se como um volume de proporção cúbica de dois pisos habitáveis, e um terceiro que funciona como cave, destinado às áreas técnicas. O volume é intersectado por um outro volume vertical, compacto, que compreende umas escadas que conectam os três pisos. A casa implanta-se num terreno de cota mais baixa em relação à rua que lhe dá acesso e por isso a entrada processa-se no primeiro piso, correspondente à zona dos quartos. A estrutura geral do volume implica o contraposto de dois mundos distintos, remetendo para a característica da dualidade de opostos já referida como premissa do processo



67. Lago Cauma - Planta do piso -1



68. Casa San d'Orsino - Vista frontal a partir do pátio inferior



69. Casa San d'Orsino - Planta do piso superior, alçado frontal, planta do piso inferior, e corte transversal



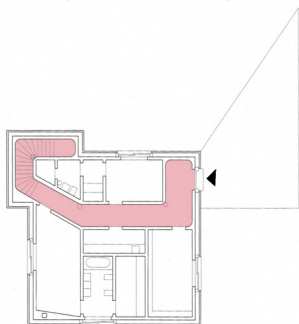
70. K+N - Vista geral



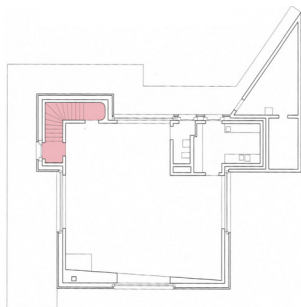
71.K+N - Vista da sala para o corpo de acesso das escadas interiores



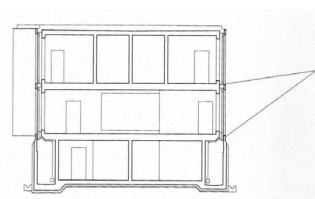
72.K+N - Corredor de acesso às escadas interiores e vista da sala para o acesso exterior da entrada



73.K+N - Planta do piso de entrada



74.K+N - Planta do piso inferior



75.K+N - Corte transversal

conceptual do arquitecto.

O primeiro piso, é caracterizado por uma aglomeração densa de espaços, enfatizada por um corredor de largura reduzida que conecta a entrada, os respectivos espaços e as escadas que acedem ao piso inferior, numa configuração labiríntica. Pelo contrário, o piso inferior, de planta de proporção quadrada, é caracterizado por uma maior amplitude espacial, dada a disposição axial dos vãos. Os quatro vãos que se abrem para quatro direcções distintas apresentam as mesmas dimensões, e situam-se a eixo do centro deste mesmo espaço. A irregularidade na configuração espacial, é dada por um volume que agrega a cozinha e a instalação sanitária.

O edifício é todo construído no mesmo material, que está patente em todas as superfícies, apresentando um sistema de parede dupla, com caixa de ar e isolamento entre as duas paredes. Com este sistema, é possível resolver as questões de ordem energética e conferir a mesma aparência e o mesmo carácter, quer no interior quer no exterior. A vontade de fazer constituir este edifício como um organismo, conduziu a uma particularidade na respectiva construção que levou a que fosse betonado de uma vez só. Assim, é possível obter a mesma aparência do material, evidenciando o carácter unitário do volume.

A configuração volumétrica, como já referida nas características gerais, dá maior relevância à superfície massiva, e portanto ao cheio, do que aos vãos – vazio. Os gavetos do edifício apresentam-se a cheio, para uma maior definição do volume de proporção cúbica. A espessura das paredes, ajudam igualmente na obtenção do carácter de peso.

A configuração do espaço de circulação^{[73][74]}, que corresponde ao corredor que liga os espaços habitáveis da casa, apresenta um carácter labiríntico dada a sua configuração em planta e à falta de aberturas para o exterior, e é enfatizado pela inexistência de arestas, uma vez que todos os cantos e gavetos são boleados. No entanto, o mesmo não acontece nos restantes espaços, pois permanecem definidos na sua geometria regular. Ao mesmo tempo, esse mesmo corredor justifica a reentrância do volume correspondente à das escadas, fazendo-o pertencer a um único sistema.

Por outro lado, a entrada^[72] é efectuada através de um volume que estabelece a ligação entre a cota da rua e o primeiro piso. Deste modo, intersecta o edifício, fazendo pertencer ao espaço do piso da sala, correspondente ao corpo que alberga a cozinha e a instalação sanitária. A interdependência, o carácter agregativo dos

espaços, o diálogo entre os volumes e o espaço interior, em consonância com a ideia de alcançar um objecto unitário, permitem a junção de volumes de natureza distinta e ainda assim, torna-os indissociáveis, conseguindo uma nova entidade volumétrica.

O **Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço**^[76], (Zerne, Suíça, 2002-08), caracteriza-se pela intersecção de dois volumes cúbicos de configuração idêntica, construídos em betão armado. A simplicidade inerente à sua configuração volumétrica contrasta com o carácter labiríntico do interior, confirmando mais uma vez a dualidade de opostos. A área resultante da intersecção dos dois cubos alberga um corpo de duas escadas de igual conformação que conecta os três pisos visitáveis, que, dada a sua configuração idêntica, agregam todo o conjunto. Um outro corpo prismático de planta quadrangular associa-se ao sistema, albergando o elevador e um espaço de arrumação, assim como, estabelece o arranque das escadas de emergência localizadas no exterior do edifício. Este volume, ainda que pareça que se destaque do sistema rígido interior, confere ao edifício uma fachada frontal e uma posterior^[78], dado que a conformação do alçado é igual em todas as faces do volume, pois os vãos, de igual conformação e dimensão, estão dispostos centralmente no alçado, incluindo a própria entrada.

O carácter labiríntico é dado pela configuração interior^[79], de igual conformação, e orientada segundo as mesmas direcções, através da abertura dos vãos idênticos^[77], assim como, pela posição simétrica das escadas em relação ao eixo de intersecção dos volumes, que marcam à partida um ponto fulcral do percurso do usuário que terá de escolher o seu próprio itinerário dentro do espaço.

A contradição já referida, patente na diferença de carácter que o exterior e o interior expressam, está igualmente patente na divisão/sobreposição horizontal por pisos, estendendo em cinco centímetros o volume precedente, o que lhe confere um efeito visual de “bolo” e portanto, contrasta com a complexidade interior, labiríntica e agregativa, confirmando assim, uma das premissas patentes na estratégia projectual de Valerio Olgiati.

O carácter pesado e monolítico do volume é dado igualmente pela grande profundidade dos vãos, devido à espessura das paredes (55 cm)^[77]. Aliado a esse facto, está a posição do caixilho que se encontra na face interior do plano da fachada. Pelo exterior, a presença do vidro não é de todo evidente, dando a impressão que



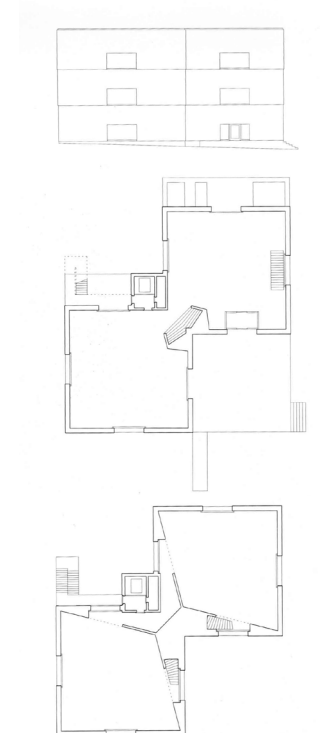
76.Zerne - Vista parcial do gaveto, e vista geral do edifício



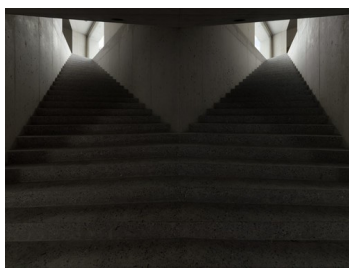
77.Zerne - Vão do piso térreo



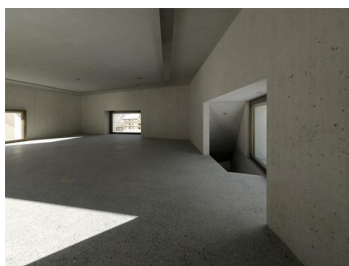
78.Zerne - Vista das fachadas posteriores



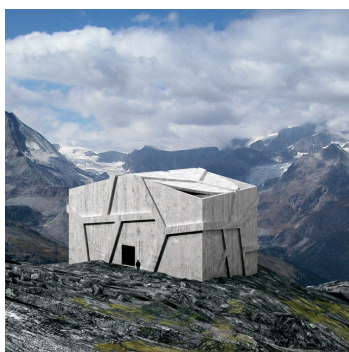
79.Zerne - Alçado, planta do piso térreo, e planta do primeiro piso



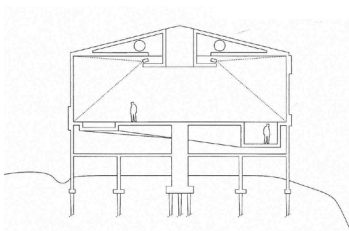
80.Zernezh - Vista das escadas interiores de acesso aos espaços de exposição



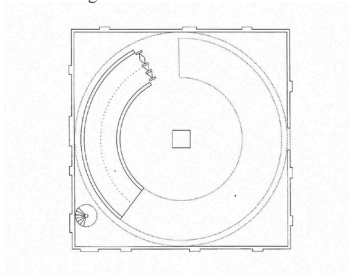
81.Zernezh - Vista de um dos espaços de exposição



82.Gornergrat - Vista geral do edifício



83.Gornergrat - Corte transversal



84.Gornergrat - Planta do piso da entrada

o edifício constitui-se como inabitado, e vazio de qualquer expressão. A entrada, efectuada através de um vão igual aos restantes dispostos no volume, é evidenciada através da expressão do caixilho, dividido em três parcelas, sendo a central a mais proeminente pois contém uma porta de batente.

A ausência de expressão das lajes, a quase não leitura dos vidros dos caixilhos, extrapolam as dimensões do edifício, perdendo-se a noção de escala, aliado também ao facto do mesmo encontrar-se numa posição bastante isolada em relação ao edificado próximo. A posição rígida e simétrica dos vãos respeitantes a cada alçado, e a proporção cúbica de todo o conjunto, conferem-lhe o carácter compacto de rígida conformação geométrica.[Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.160]

O **Centro de Visitantes de Gornergrat**^[82] (Zermatt, Suíça, 2008), constitui-se como um volume de proporção cúbica, cuja cobertura de duas águas com uma ligeira inclinação deixa penetrar as circunstâncias atmosféricas, como a chuva, a neve ou a névoa. O edifício localiza-se numa topografia caracterizada pela presença de grandes aglomerados rochosos sobre uma paisagem alpina. O volume, de planta quadrada de aproximadamente 20 por 20 metros^[84], inscreve um círculo que incorpora uma rampa que conecta o nível da entrada e um nível superior, onde se encontra um espaço de planta quadrada, que constitui os limites que definem a volumetria.

O edifício funciona assim como uma estrutura que carece de isolamento e de climatização, permitindo o exterior penetrar no interior, partilhando as suas características atmosféricas. Dentro do mesmo espaço, em alternativa à rampa, assiste-se à presença de umas escadas helicoidais, que interligam os dois níveis diferentes. O espaço fica assim definido na sua amplitude, delimitado pelas paredes exteriores, de conformação regular, e pela rampa e plataforma central circular.

A particularidade deste edifício reside na sua aparência exterior, que incorpora uma espécie de uma rede de contrafortes, aleatoriamente dispostos e adossados ao volume, que amarram o edifício à topografia onde se implanta. A aparência geral evidenciada pelo relevo dos mesmos elementos, conferem-lhe um carácter de peso enfatizada igualmente pela presença de um único vão, onde se faz o acesso ao interior. Partilhando as características ambientais do exterior, o facto de se constituir como um objecto amarrado à topografia, o objecto ganha assim um carácter de uma unidade singular, que incorpora duas formas de diferentes naturezas mas de simples

conformação, como o círculo e o quadrado.

O **escritório de Valerio Olgiati**^[85] (Flims, Suíça, 2007), para além da Casa Amarela, é talvez o único edifício dos analisados que incorpora no exterior um material que não passa apenas pelo betão. O edifício apresenta-se como um volume construído em madeira, de planta quadrada, encimado por uma cobertura de duas águas do mesmo material, e sobrepõe-se a uma laje de betão cinzento, que assenta sobre cinco pilares de diferentes dimensões, do mesmo material.

O pilar central, de planta quadrada, dada a sua dimensão, alberga umas escadas helicoidais, que conecta todos os pisos. Os restantes pilares, igualmente possuidores de planta quadrada, obtêm duas dimensões distintas, dispondo-se simetricamente em relação ao pilar central. Centrados e dispostos à face do limite da laje, permitem assim libertar os gavetos definidos pela laje.

O volume superior construído em madeira pintada de preto, apresenta a mesma definição material no interior e no exterior do edifício^[86]. Este, é caracterizado por dois grandes vãos livres dispostos simetricamente em relação ao pilar central, tomando assim uma orientação norte/sul.

O segundo piso do mesmo volume, que incorpora menor área espacial, comunica com o piso inferior através de duas grandes aberturas na laje, encimadas por duas clarabóias na cobertura. A comunicação entre os dois pisos, para além do corpo de escadas central, é feito por uma das aberturas, através de umas escadas que torcem em ângulo recto. Esta coincidência de aberturas, quer para a comunicação vertical, quer para a iluminação zenital, que se abrem perante os panos de fachada cegos, permitem a expansão da luz natural no interior do espaço.

A configuração volumétrica, incorpora uma hierarquia de elementos estruturais, na ascensão dos pisos^[87]. O piso térreo é definido pela presença linear de cinco pilares, enquanto que o segundo fica definido por duas paredes e o pilar central, sendo que o terceiro piso fica definido pelo mesmo elemento central e pela parede perimetral em madeira. Deste modo, é possível providenciar espaços de três definições distintas mas de relação estrutural intrínseca entre eles, configurando assim um todo unitário.

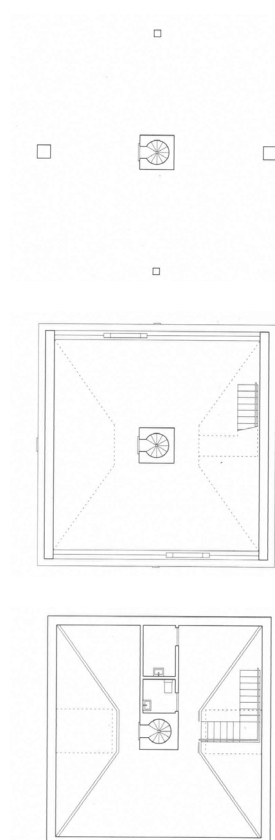
A relação entre o volume do escritório e o edificado envolvente que inclui a casa do arquitecto, denota um choque de dimensões quando comparadas. Ainda que o escritório apresente dimensões reduzidas, a grande dimensão dos vãos, e dos elementos estruturais, quando comparados com a dimensão dos vãos dos edifícios



85.Flims - Vista do acesso ao escritório



86.Flims - Vista interior da escada, encimada por uma das duas clarabóias iguais e dois pontos de vista das maquetas .



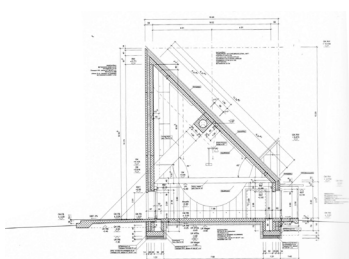
87.Flims - Planta do piso térreo, seguida da do primeiro e segundo piso



88.Flims - Pormenor de transição do embasamento e do corpo que alberga os dois pisos superiores.



89.Landquart - Vista geral, e vista parcial do volume que faz a transição entre o edifício novo e o existente



90.Landquart - Corte transversal

adjacentes, incluindo a residência, evidenciam no edifício uma dimensão maior do que aquela que o mesmo aparenta.

O volume em madeira, os caixilhos, as caleiras e os tubos de queda apresentam a mesma tonalidade, mesmo sendo de materiais distintos, que juntamente com o betão de tonalidade mais escura, uniformizam o volume, ganhando o carácter de uma só entidade. A consonância entre diferentes materiais estruturais, que respondem a uma mesma ideia estrutural, interdependentes entre si, conferem ao edifício o respectivo carácter unitário. O pilar central^[88], para além da sua posição central no volume, adquire a sua importância ao suportar os diferentes pisos, funcionando como o tronco estrutural de todo o complexo.^[Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.162]

O **Auditório Plantahof de Landquart**^[89], constitui-se como uma extensão de um edifício existente, que consiste na escola de Agricultura. Os volumes existentes, perfazem entre si um ângulo de 90 graus, e distinguem-se devido à expressão de duas linguagens arquitectónicas diferentes. Uma mais clássica, com uma fachada simétrica, e entrada localizada centralmente, e outra, caracterizada por uma estrutura leve de metal e vidro, de cêrcea mais baixa, à qual o novo volume construído intersecta, estabelecendo entre ambos um ângulo de 90ºgraus.

O Auditório é caracterizado por um volume que toma a forma de prisma triangular, onde um dos planos faz um ângulo de 90 graus com o plano horizontal, constituindo-se como a fachada principal que remata a praça^{[89][90]}. A fachada, caracterizada apenas por um vão, e atingindo uma altura considerável, destaca-se pela presença de um elemento em betão que se projecta para o exterior do edifício, intersectando o chão. Este mesmo elemento prolonga-se no interior, intersectando a cobertura num ângulo recto, suportando-a, por meio da utilização de uma viga transversal aglutinada à cobertura. Desde logo, denota-se uma conformação bastante rígida, decorrente da mesma conformação cujos elementos estão posicionados segundo uma simetria axial que acaba por conferir um carácter estático e enfatizar a compacidade do volume^[93].

O auditório contacta com o edifício existente, através de um prisma triangular de menores dimensões^[89], que se encontra numa orientação directamente oposta à do volume do auditório. Porém, no interior, ao contrário do que acontece no volume

do auditório, o espaço interior de secção rectângular não corresponde à forma exterior, que estabelece a ligação entre os dois edifícios. Ainda que se denote este acontecimento, o volume que faz a dita transição, partilha a mesma parede posterior do auditório, interligando assim os dois volumes.

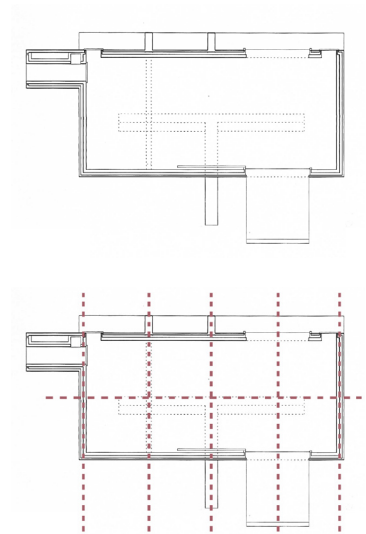
A intersecção do pilar, que se projecta para o exterior do volume, com a viga longitudinal aglutinada à cobertura, coincide em planta, ao eixo central da geometria do edifício. Uma vez que o espaço apresenta um pé-direito bastante elevado, o suficiente para não se perceber visualmente a definição da intersecção do plano da fachada com a cobertura inclinada, o pilar, define quase uma cobertura de duas águas, simétrica e centrada no espaço do auditório.

A fachada posterior orientada a nordeste apresenta dois contrafortes, um que corresponde ao eixo do pilar central inclinado, e outro correspondente à estrutura secundária que incorpora uma viga transversal à orientação espacial, que intersecta o plano da fachada principal, segundo um pilar adossado à mesma que se prolonga até à cobertura.

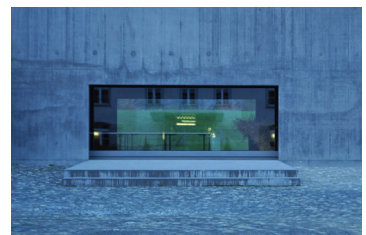
O vão de entrada estabelece uma relação axial com a entrada da escola que se encontra no edifício existente, e é correspondido por outro vão de dimensões idênticas na fachada nordeste, estabelecendo um eixo, que atravessa o edifício criando permeabilidade visual para a paisagem envolvente^[92]. O caixilho no vão de entrada localiza-se à face interior do plano da fachada, enquanto o segundo, localiza-se à face exterior, assim como os restantes vãos existentes na mesma face do volume. Deste modo, estabelece-se a clara distinção entre duas fachadas, conseguindo na entrada obter um espaço exterior coberto sobre uma pequena plataforma de betão que é antecedida por degraus. Todos os elementos alheios à estrutura como os caixilhos, portas, e caleiras, constituem-se da mesma cor do betão armado, uniformizando a totalidade do conjunto.

O edifício é construído através de um sistema duplo de parede de betão armada, conseguindo assim, a mesma aparência na definição espacial, estrutural e formal, interior e exterior.

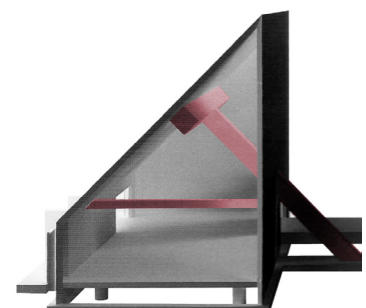
A estrutura rígida cujos elementos estão dispostos simetricamente, as paredes cegas e com poucos vãos para o exterior, conferem ao edifício o carácter do todo, e ao mesmo tempo, mostram uma dinamicidade entre os acontecimentos interiores e os exteriores.^[Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.158]



91.Landquart - Planta geral e com os eixos equidistantes entre si



92.Landquart - Vão de entrada, que não só é alinhado axialmente com o vão da fachada posterior, como com o vão de entrada no edifício existente em frente.



93.Landquart- Maqueta em corte, evidenciando a viga aglutinada à cobertura que remata no pilar que se projecta para o exterior

A análise dos três restantes edifícios ainda que se encontre limitada, uma vez que os mesmos encontram-se até à data, em fase de projecto, poderão assumir eventuais alterações na sua conformação. Mesmo assim, da informação que é disponibilizada, é possível proceder a uma análise que possibilita a confirmação do que até agora foi defendido. Os mesmos três edifícios incluem-se na presente categoria, por obedecerem ao mesmo critério de configuração formal, permitindo a identificação com o carácter volumétrico monolítico e compacto. Por outro lado, também assumem um carácter mais figurativo já enunciado no Atelier do Arquitecto, e próprio da fase mais recente do processo projectual em estudo. Assim, resta-nos abordar a Casa no Alentejo, a Sala de Concertos em Beilstein, e a Cantina Il Carnasciale.

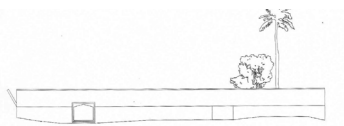
A **Casa no Alentejo**^[94], constitui-se como um volume paralelepípedo disposto na horizontal e de planta rectangular. Um terço de edifício corresponde ao espaço interior, enquanto que o restante espaço é destinado a um pátio delimitado por muros. Dentro do pátio, é possível estar orientado nas quatro direcções^[98] devido à existência de quatro vãos de idênticas dimensões nas quatro direcções, sendo que um deles, abre-se para o espaço habitável, o que confirma a vontade de uma ordem simétrica e axial.

O edifício é todo construído em betão armado, de cor vermelho-acastanhado, que serve tanto de definição interior como exterior. A configuração espacial apresenta mais uma vez um carácter agregativo, conferido por um corredor estreito limitado entre paredes, que se desenvolve em curva e que conecta duas zonas distintas^[97] – a zona privada, correspondente aos quartos e a zona pública, que compreende a sala de estar, a cozinha e alguns serviços de apoio. Os alçados são apenas definidos pelas aberturas correspondentes ao pátio, e pelas restantes paredes cegas de betão que assentam directamente no chão. A particularidade do edifício reside na existência de palas que se agarram às paredes perimetrais e que respondem a diferentes inclinações, quer para o interior do pátio, quer para o exterior do volume. A ideia subjacente à mesma configuração, faz uma relação imagética com uma flor que se abre para o céu e cujas pétalas, de conformações distintas ladeiam o corpo central.⁰²

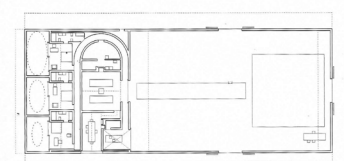
O eixo central de todo o complexo é igualmente evidenciado pela localização e



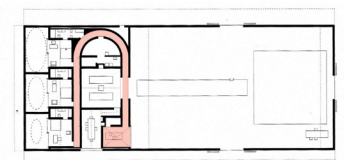
94.Casa no Alentejo - Área de implantação



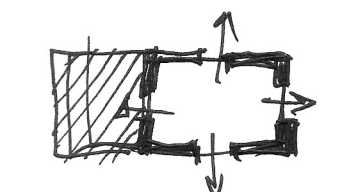
95.Casa no Alentejo - Alçado Oeste



96.Casa no Alentejo - Planta



97.Casa do Alentejo - Planta



98.Casa no Alentejo - Esquema de orientação e conformação do pátio

02 “The character of the complex is chiefly defined by the surrounding walls, which create the impression of petals that close and open towards the sky”, retirado da memória descritiva do projecto. El Croquis, p.209

configuração da sala de estar, de planta quadrada, e encimada por um tecto em duas águas. A cozinha e os restantes espaços detêm conformações distintas, quer na sua geometria em planta, quer tridimensional, evidenciada na configuração do tecto, ora de duas, ora de quatro águas. Assim, denota-se a atenção conferida ao espaço, na tentativa de o individualizar, tornando-o mesmo assim imprescindível, e ao mesmo tempo identificável dentro do sistema.

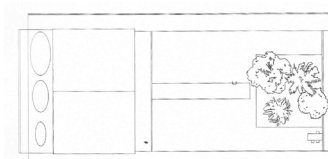
Podia-se contrapor a referida afirmação com a estrutura espacial que concerne a zona privada e que pressupõe uma repetição de três suites, de igual conformação espacial. Cada suite apresenta um pequeno pátio, que recebe a luz natural através de uma abertura na cobertura em forma de elipse, porém, a dimensão da elipse difere de espaço para espaço, intervindo na quantidade de luz que entra, conferindo-lhe diferentes ambiências, e consequentemente, individualizando-os.

Todo o conjunto de espaços interiores, é encimado por uma cobertura de duas águas, construída no mesmo material e que agrega toda a complexidade espacial inerente. O edifício em si, apresenta muitas das características já referidas que o fazem pertencer ao mesmo grupo de edifícios. A estrutura agregativa, compacta e rígida que responde a eixos simétricos aliada à construção em betão armado, cuja superfície, denunciando poucas aberturas, determina a configuração volumétrica e confere ao volume o respectivo carácter unitário e consequentemente, pesado.

A **Cantina Il Carnasciale**^[101], um edifício de planta rectangular cuja secção determina a existência de um volume em forma de tenda, todo construído em betão armado, de cor vermelho-acastanhado.

O projecto até à data estabelecida apresenta-se como um volume dividido por pisos consoante o uso que alberga. Deste modo, obtém-se no piso subterrâneo o espaço essencial de adega que incorporava as várias salas de armazenamento. O piso térreo, destinado ao público, alberga algumas actividades, encerradas em espaços interiores, e um piso superior destinado a albergar hóspedes, contendo assim quatro suites.

O acesso ao edifício é feito através de um átrio exterior coberto e o alçado denota a presença de uma forma semelhante à da totalidade do volume, mas de dimensões reduzidas. Analisando o corte transversal, apercebemo-nos de um encaixe de formas da mesma família segundo uma redução gradual das respectivas dimensões, criando



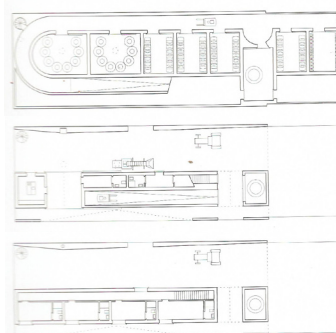
99.Casa no Alentejo - Planta de cobertura



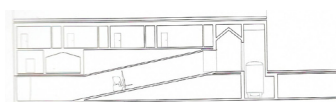
100.Casa no Alentejo - Corte transversal pelo Pátio e pelo acesso interior do corredor de acesso ao pátio



101.Adega Carnasciale - Vista geral do edifício



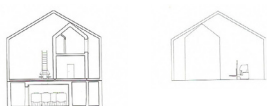
102.Adega Carnasciale - Planta do piso inferior, seguida da do piso térreo de entrada, e primeiro piso.



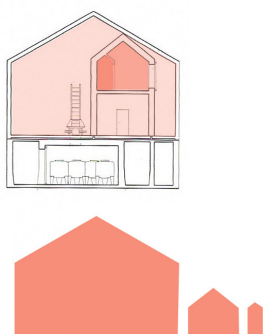
103.Adega Carnasciale - Corte longitudinal



104. Adega Carnasciale - Esquissos para compreensão do projecto. Corredor com as arestas boleadas.



105. Adega Carnasciale - Corte transversal e Alçado frontal



106. Adega Carnasciale - Esquema associativo às “matrioscas”



107. Adega Carnasciale - Vista geral do edifício, com evidência da disposição dos vãos em sucessão da respectiva dimensão, repetindo o sistema espacial interior.

um efeito que alude ao conceito das Matrioscas⁰³. Neste sentido, estabelece-se uma hierarquia, que envolve o conceito de “uma casa, dentro de uma casa, dentro de uma casa...”. O corpo que alberga este encaixe, e que ele próprio encaixa no mesmo sistema, arranca no eixo central do volume mãe, e apresenta uma proporção mais vertical, sendo que no entanto, alberga dois pisos.

Neste projecto, assiste-se igualmente à existência de um carácter agregativo, conferido pelo corredor que estabelece o acesso entre o piso térreo e o piso subterrâneo, que consiste numa sucessão de várias salas de armazenamento. O dito corredor, que se desenvolve posteriormente em rampa, e cujas arestas são boleadas, é interpolado por uma escada helicoidal inserida dentro de um bloco maciço de betão, e que faz igualmente a ligação entre os dois pisos.

O acesso aos quartos, é também efectuado por um corredor estreito antecedido por umas escadas de tiro. Este corredor é encimado por um tecto de duas águas, que visa continuar a lógica do “encaixe”^[106]. Da mesma maneira, o espaço respeitante aos quartos denota a mesma configuração, no entanto não se percebe a totalidade espacial, devido ao volume do corredor.

Essa mesma incorporação de volumes do mesmo tipo formal, confere ao edifício um carácter figurativo e ao mesmo tempo agregativo. Neste projecto assiste-se igualmente à individualização de cada elemento, mas ao mesmo tempo, à respectiva incorporação na relação com o todo, essencial na manifestação da ideia.

A hierarquização dos volumes manifesta uma idêntica relação com as actividades que alberga, que consiste num volume-mãe, que alberga todo o sistema; um volume médio que alberga uma zona mais privada, no entanto de domínio público, e outra ainda de dimensões mais reduzidas, reservada a um numero restrito de pessoas – os hóspedes. Uma hierarquização volumétrica, dentro de uma hierarquização de usos, interligados/encaixados dentro de uma mesma unidade.

O volume base, o que configura o aspecto exterior do edifício, é bastante rígido e sólido na forma que lhe caracteriza. A presença de poucas aberturas, confere-lhe um carácter monolítico, que assenta em peso no terreno onde se insere, evidenciado igualmente pelas cores terra que cobre sua superfície.

⁰³ O conceito das bonecas Russas, que toma o nome de Matrioscas, constitui-se como um encaixe de formas dentro de formas, que respondem a um mesmo tipo formal, mas escaladas, de forma a incorporarem-se umas nas outras, em sucessão.

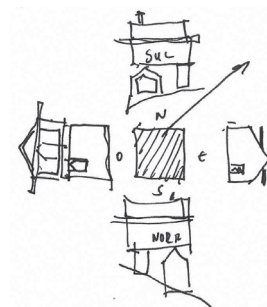
A **Sala de Concertos em Beilstein**^[108], consiste numa sobreposição de dois volumes, do mesmo material e do mesmo carácter. Um volume ao estilo tenda, de planta quadrada, assenta sobre um volume do mesmo tipo, mas de planta rectangular, com metade das dimensões do volume que o sobrepõe, e sobre uma base à mesma cota da cobertura do volume inferior. À primeira vista, os dois volumes parecem não intersectar-se. No entanto, ambos estão interligados por um corpo prismático maciço em betão, localizado centralmente no volume inferior, que alberga umas escadas helicoidais.

Este corpo prismático é igualmente conformado na parte superior como uma espécie de tenda, que intersecta apenas a laje do volume sobreposto, dando a ideia de ser apenas um objecto isolado inserido no espaço, este último, de planta livre e aberto na totalidade na fachada oeste. Esta conformação confere igualmente o efeito de “uma casa dentro de uma casa”, estabelecendo assim uma linguagem figurativa e de fácil e ao mesmo tempo contraditória compreensão.

A contradição patente na conformação geométrica, passa pelo efeito de sobreposição dos dois volumes^[109], à primeira vista independentes entre si, dado o modo como o volume inferior está disposto em relação ao superior. Porém, esta falta de relação volumétrica é contradita pela presença e função que o elemento prismático vertical desempenha.

O carácter inerente à posição específica do edifício depende do respectivo ponto de vista^[108]. Visualizado por Este, onde é efectuado o acesso público ao interior, o edifício apresenta-se como um volume fechado de um só piso, em forma de tenda, com apenas de um vão, que corresponde à entrada, localizado à direita do eixo central. Se visualizado na direcção oposta, o edifício apresenta-se já como dois volumes, ou como um volume aberto sobre uma base de altura considerável.

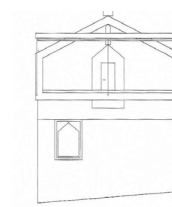
O volume inferior cuja estrutura espacial detém de um carácter agregativo e compacto, oposto ao carácter do espaço do volume superior, mais flexível e de maiores dimensões, assim como maior abertura, confirma a dualidade de opostos, que convivem numa mesma unidade. A dualidade de opostos, está igualmente patente na natureza da sobreposição dos dois volumes de carácter compacto e geometricamente bem definidos, que ao mesmo tempo que se sobrepõem, parecem não intersectar-se.



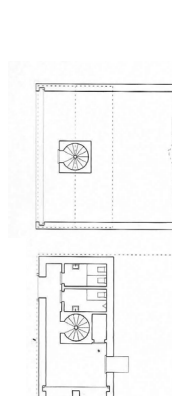
108. Beilstein - Perspectiva e esquema de alçados



109. Beilstein - Corte Transversal



110. Beilstein - Alçado oeste



111. Beilstein - Planta do primeiro piso e piso inferior

Atelier Bardill, Scharans, Suíça



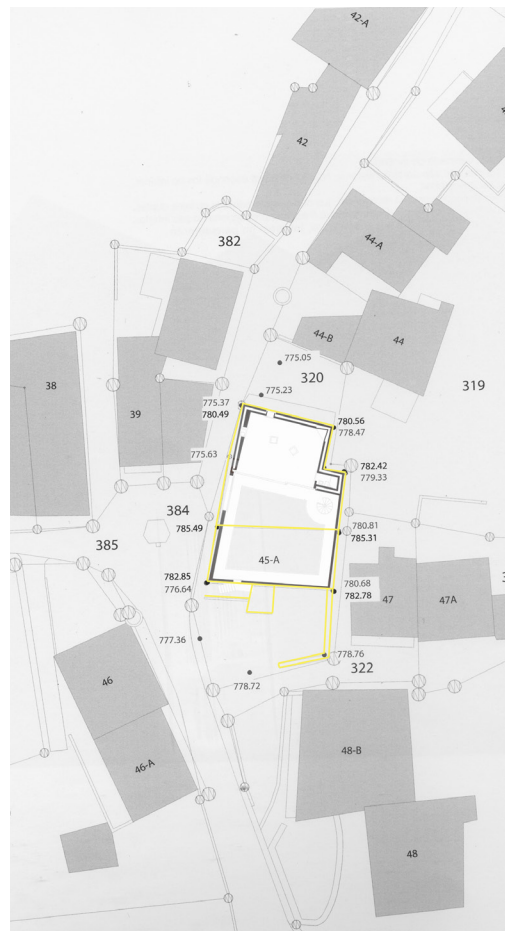
112. Implantação



113. Vista superior do Atelier Bardill, onde é possível ver a cobertura e a falsa cobertura denunciada pela fachada.



114. Imagens do edifício existente à esquerda, e do novo edifício, à direita.



115. Planta de implantação e de condicionantes do terreno. A amarelo está representado o que foi demolido, e o limite que o novo edifício deveria respeitar.

O Atelier Bardill constitui-se como uma obra particular, pois enquadra-se no âmbito de uma reabilitação de um celeiro, e como tal, não se constitui como uma criação de raiz, de total liberdade para a conformação formal.

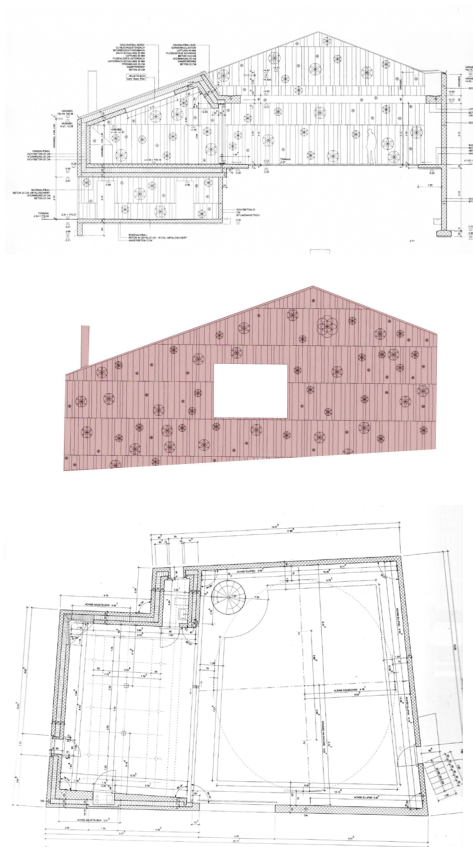
O Atelier Bardill, também muitas vezes denominado por “edifício de um espaço só”, emergiu face à vontade do cliente de intervir num celeiro que possuía. A pré-existência, assim como os regulamentos, exigiam o total respeito pelos limites existentes, quer planimétricos, quer tridimensionais^{[114][115]}. Neste sentido, optou-se por demolir o celeiro existente, propondo uma nova construção que respeitasse as condições atrás referidas. A conformação do edifício foi praticamente ditada pelo orçamento, e como tal, exigia o mínimo de espaço climatizado, obrigando à incorporação de um pátio, que acaba por ocupar dois terços do espaço total providenciado para a construção.

Assim sendo, o edifício expressa-se como um volume de proporção aproximadamente prismática, denunciando a existência de uma cobertura de duas águas nas fachadas Este e Oeste que deveria impreterivelmente existir, de modo a respeitar a condição da pré-existência. A contradição patente no mesmo edifício revela-se na ausência de cobertura no mesmo local, dando lugar a um pátio de proporção semelhante a um quadrado.

O volume expressa-se segundo uma volumetria encerrada que detém poucos vãos para o exterior, nomeadamente 5, de diferentes dimensões. Entre elas, a que ganha maior expressão é a que se abre para o pátio, cujas dimensões são aproximadamente 4x3 metros. Este, localiza-se centralizado na totalidade da área do alçado oeste e estabelece a relação entre o pátio e o exterior, possibilitando vistas longínquas dos Alpes. Sendo esta fachada a que se relaciona mais com a envolvente edificada, uma vez que faz frente ao largo que delimita, a dimensão do vão contrasta claramente com as dimensões dos vãos dos edifícios vizinhos. Todos os restantes vãos que configuram o volume exterior são passíveis de serem totalmente fechados, à excepção do sanitário, providenciando um maior enclausuramento do espaço interior, apenas aberto ao pátio.

A existência de poucas aberturas acaba por conferir uma maior importância à superfície visível do betão, manifestando no edifício o carácter de um volume puro, evidenciando as suas linhas de conformação volumétrica. A superfície de betão ganha ainda mais importância aquando a existência de rosáceas em relevo, esculpidas manualmente na cofragem de madeira do edifício. Não existe contudo uma definição de “base” do edifício, ou limite que dita o início do aparecimento das rosáceas, dando a entender que estas iniciam a respectiva presença desde as fundações conferindo ao edifício um carácter de afloramento. Além disso, o volume edificado localiza-se numa zona cuja topografia é irregular e como tal, assume-se como contenção de uma escarpa a Este do mesmo.

O tipo de tratamento utilizado no exterior, conferido pelas rosáceas, confere-lhe um carácter único e são



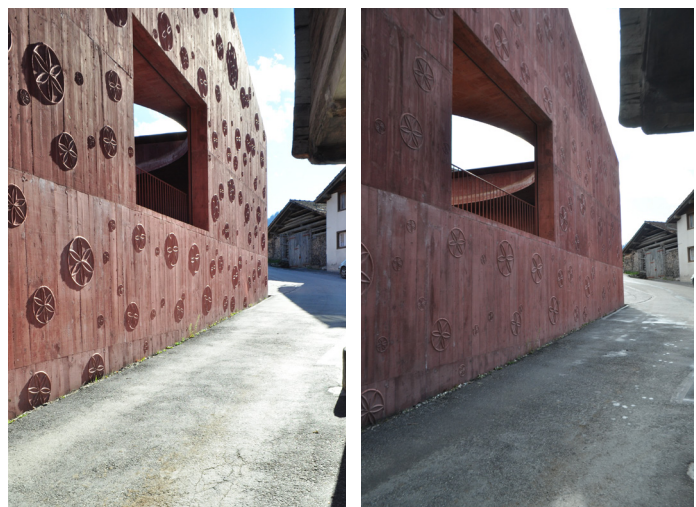
116. Corte longitudinal, Alçado e planta.



117. Vista interior do pátio, em duas direcções opostas.



118. Escultura das rosáceas na cofragem em madeira.



119. Mudança de expressão da fachada perante a exposição solar.

contudo, o símbolo da identidade geral da obra construída. Estes repetem-se quer no interior, quer no exterior, uniformizando o aspecto geral do edifício e conferindo-lhe assim o carácter de objecto unitário. Interessante constatar a mudança de carácter das superfícies conferida pela presença das rosáceas, dependendo da incidência da luz solar. Quando a mesma não incide directamente, a presença dos mesmos elementos em relevo não é tão perceptível como quando o sol incide^{[118][119]}.

O espaço dito climatizado e portanto interior constitui o espaço que serve o proposto do edifício, o atelier para um músico, que se sobrepõe a uma garagem e um espaço de arrumação no piso térreo, que por sua vez não são climatizados. O atelier, na sua geometria livre de proporção de um rectângulo, constitui-se como um só espaço, mesmo possibilitando outro tipos de acções que compreendem uma pequena cozinha e um quarto de banho. Porém, estes nichos ou "momentos" secundários não interferem na conformação do espaço interior, uma vez que estão como que incorporados no próprio sistema de paredes.

A estrutura do edifício resume-se a uma parede perimetral^[116] que resolve toda a volumetria exterior, e uma segunda parede, paralela à primeira, define todo o espaço interior, havendo entre ambas as paredes, uma caixa de ar com isolamento térmico. Esta parede de definição interior deforma-se de modo a albergar os pequenos espaços secundários já referidos, encerrados por portas da mesma cor do betão.

Todos os elementos como as portas, caixilhos, guardas, portadas, são de aço lacado na mesma cor que o edifício, uniformizando a totalidade do objecto criado. Em relação aos mesmos elementos, denota-se a preocupação já referida de estabelecer uma separação, entre a estrutura de betão, principal, e as estruturas secundárias, que englobam os caixilhos, portas e guardas. Quer no vão de entrada no pátio, a partir do exterior, quer na guarda que se localiza no vão de maiores dimensões, ou no mesmo portão de correr que o enclausura, há a preocupação de localizar os mesmos elementos adossados num dos panos de parede, sem fazer depender os dois sistemas construtivos.

Outra questão importante passa pelo controlo conferido ao objecto, enquanto entidade construída. Desde o geral até ao detalhe do edifício, o controlo metódico dos alinhamentos, a própria cofragem do betão nas suas várias fases de solidificação que estão de acordo com os acontecimentos que vão pontuando o volume, a entrada no pátio, ou o vão de proporção quase quadrada, ou ainda, as dimensões dos vãos e dos caixilhos (por exemplo o caixilho de correr que faz a transição entre o pátio e o atelier interior corresponde a metade do vão disponível),



120. Foto do pátio em direcção exterior.



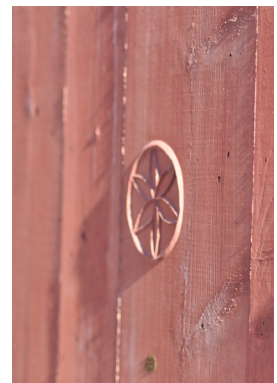
121. Foto parcial da fachada Oeste e da respectiva relação com o largo adjacente.



122. Porta da entrada através do pátio.



123. Espaço interior do atelier.



124. Imagens parciais, da entrada na relação com a fachada oeste.

tudo isto dá a impressão de escolhas conscientes no modo como o edifício é construído. O controlo da medida, assim como da geometria, vem então reforçar o carácter de objecto unitário, onde tudo é pensado desde o geral ao pormenor^[124].

Uma das características já referidas na generalidade das obras está patente na localização e conformação dos elementos alheios à forma do edifício, está patente, por exemplo, no lance de escadas que dá acesso à entrada do pátio^[124]. O lance de pequenas dimensões e com cerca de sete degraus que arranca de uma plataforma adossada ao volume do edifício, torce para o exterior do mesmo, destacando-se do edifício, e ao mesmo tempo fazendo tornar ainda mais óbvia a sua geometria, e reforçando-lhe o carácter objectual.

Na respectiva relação com a envolvente, a área correspondente à implantação do volume insere-se na mesma gênese do edificado envolvente, Porém, a proeminência dos panos cegos das fachadas^[121] contrastam com os edifícios vizinhos, caracterizados por possuírem um grande número de vãos distribuídos regularmente nos respectivos alçados. A cor do edifício, assim como o tratamento das rosáceas, confere-lhe um carácter único, destacando-o do seu contexto.

Este edifício, ainda que assuma o seu destaque, talvez seja um dos poucos que se resume uma aproximação mais contextual na respectiva inserção no local. As rosáceas, esculpidas manualmente, conferem um carácter artesanal que se assemelha aos motivos florais presentes nos celeiros existentes na vila. Para além do respeito da geometria da pré-existência, denota-se igualmente uma certa sensibilidade na intervenção numa envolvente de carácter rural.^[Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.154]

Escola de Paspels, Paspels, Suíça



125. Implantação



126. Vista aérea da Escola e respectiva inserção



127. Vista de um dos acessos ao edifício



128. Esquema de explicação da conformação dos ângulos em planta



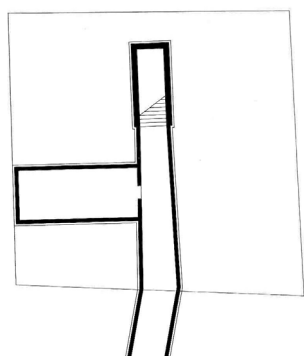
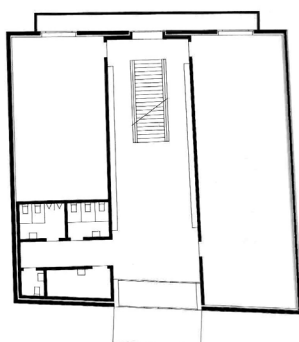
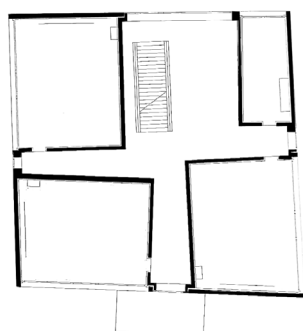
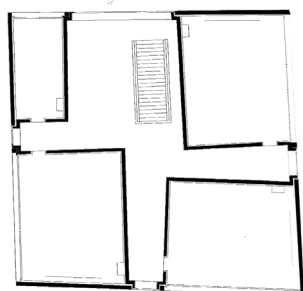
129. Sequência dos pontos de vista em relação ao edifício -Gaveto sul, Gaveto Oeste, Gaveto Norte, Gaveto Este, respectivamente

A Escola de Paspels constitui-se como um volume de proporção cúbica implantado num amplo terreno de ligeira inclinação, que estabelece a ligação subterrânea com um edifício existente que se localiza do lado oposto da rua onde a escola se insere. Este aspecto acaba por conferir ao edifício um carácter monumental, dada a respectiva situação isolada decorrente da sua localização.

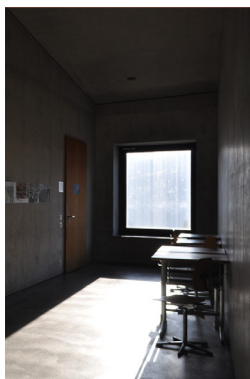
Toda a lógica do edifício reflete uma estrutura bastante rígida, patente, quer na conformação volumétrica, quer na lógica de organização interior das salas que compõe os espaços interiores, culminando assim num todo construído bastante compacto. O volume, de planta de proporção quadrada, incorpora uma escada de tiro posicionada centralmente e próxima da fachada norte, que interliga todos os pisos, assim como estabelece a ligação da escola, com o edifício existente. Esta ligação é efectuada através de uma estreita passagem subterrânea, segundo uma rampa inclinada que torce a meio do seu total comprimento, e corresponde à largura da escada de tiro. Este espaço por si só apresenta-se com fraca luminosidade e devido à sua conformação de arestas, encerrada por paredes de betão, acaba por conferir um carácter bastante rígido na respectiva passagem.

O piso térreo alberga a entrada a partir da rua, posicionada centralmente na fachada sul e que estabelece o arranque do hall interior da mesma largura do vão, rematado pelas escadas, dispostas segundo o eixo central do espaço. A conformação dos dois pisos superiores, e a experiência espacial que a mesma implica, vem enfatizar a complementaridade de opostos que Valerio Olgiati toma como premissa na respectiva estratégia projectual. Cada um dos pisos alberga quatro salas de dimensões distintas que estão orientadas segundo quatro direcções. A particularidade da mesma organização reside na relação entre as mesmas salas e as quatro paredes exteriores, que se constituem em planta como polígono quadrangular irregular. Cada sala é conformada por duas paredes que perfazem um ângulo recto entre si, e intersectam as paredes exteriores, perfazendo um ângulo recto com uma primeira parede, e um ângulo não ortogonal com a segunda parede que intersecta^[128]. Deste modo, consegue-se alcançar uma inter-relação entre as individualidades patentes em cada espaço, e a totalidade do volume conseguido, culminando assim num edifício de carácter unitário.

O espaço de circulação que corresponde ao momento de chegada a partir da escada e ao acesso às diferentes salas, é o resultado da disposição dos vários espaços, e corresponde em planta a uma cruz irregular marcada por um espaço central de área consideravelmente ampla na relação com os braços que intersectam as paredes exteriores, segundo quatro corredores rematados por quatro vãos que variam nas suas dimensões, pois são directamente proporcionais à largura do corredor^[131].



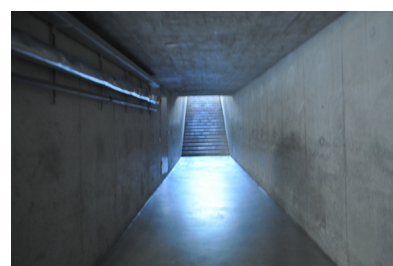
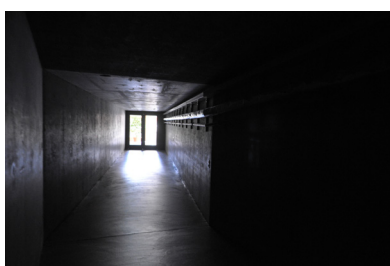
130. Em sentido descendente: 2º piso, 1º piso, piso térreo, piso enterrado e ligação subterrânea com o edifício existente



131. Três vistas de cada um dos três remates dos braços da cruz espacial de circulação e acesso às salas, do último piso e do primeiro piso, respectivamente.



132. Vista das salas interiores, que diferem na sua caracterização e conformação, sendo que todas detêm de um revestimento em madeira, quer em pavimentos, tectos e paredes.



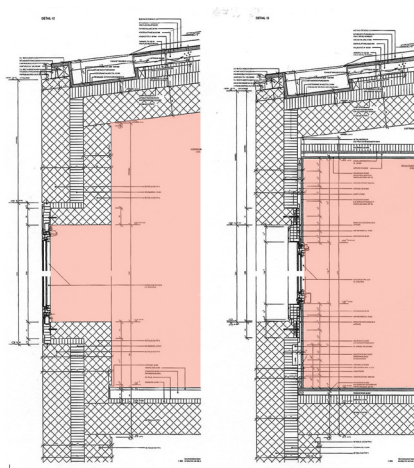
133. Os dois pontos de vista da ligação subterrânea, segundo um corredor que corresponde à largura da escada.

Os dois pisos, apesar de se caracterizarem por uma mesma disposição dos espaços, sofrem contudo uma alteração simétrica, segundo o eixo central patente na posição da escada. Perante esta alteração ao nível da geometria, há como uma estimulação da experiência arquitectónica, no sentido em que o espaço envolvente à escada altera-se à medida que se ascende no edifício, e como tal, confunde o visitante na compreensão geral da conformação geométrica do todo realizado, aparentemente simples. Para além disso, perante a alteração da disposição dos espaços das salas, há uma respectiva alteração da conformação dos espaços de circulação resultantes e a respectiva relação entre os mesmos e as paredes exteriores^[131]. Enquanto no piso os corredores afunilam em relação às paredes da fachada, no piso superior, obtém uma relação directamente oposta, alargando em relação ao plano da fachada. Esta conformação, acaba por ter impacto directo nos alçados, e na proporção dos vãos que rematam cada corredor, mantendo a altura, mas variando na respectiva largura, em consonância com a largura do espaço para que se abre.

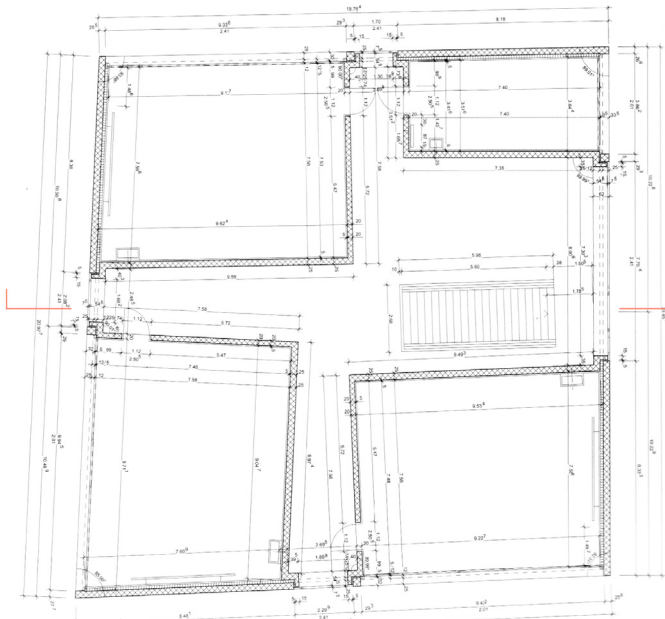
Neste sentido, o exterior do volume^[129] acaba por denunciar os acontecimentos no interior, na disposição dos vãos posicionados simetricamente segundo o eixo central de cada face do volume, que de certa forma, camuflam a rigidez e o carácter monolítico do conjunto, conferindo uma certa dinamicidade ao volume. No entanto, o carácter monolítico é mais uma vez confirmado no assentamento do volume no terreno, mantendo a base que corresponde ao piso térreo bastante encerrada, cuja única abertura⁰³ é a patenteada no vão de entrada, posicionado centralmente. Deste modo, aliado ao facto da ênfase dada à superfície de betão na base do volume, permite-lhe alcançar assim uma maior compacidade na sua definição.

O edifício na sua totalidade detém de uma lógica particular, e revela-se como um conjunto interdependentes de particularidades. A individualidade do espaço interior na sua relação com o todo enfatiza o carácter unitário, e esta, pode ser confirmada também, se analisarmos a relação dos espaços interiores e a respectiva relação com a caracterização dos vãos na fachada. Denota-se que quando o vão remata os espaços de circulação, o caixilho apresenta-se à face do plano de fachada, e quando corresponde aos espaços das salas, de maior amplitude, o caixilho encontra-se recuado em relação ao mesmo plano^[134]. Isto provoca um efeito na fachada entre cheios e vazios, de carácter distinto, cuja interpretação passa pela intenção de conferir o carácter unitário do volume^[129]. Essa interdependência devém então do facto dos braços da cruz espacial interior “amarrarem” as paredes exteriores,

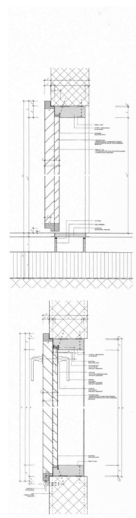
03 Na realidade, o piso não tem apenas um vão, uma vez que a nordeste do edifício, está patente uma clarabóia de ventilação, ao nível do terreno, para o qual os espaços que se localizam no piso térreo se abrem. Porém, essa mesma abertura não é visível na respectiva fachada, não intervindo na expressão do edifício.



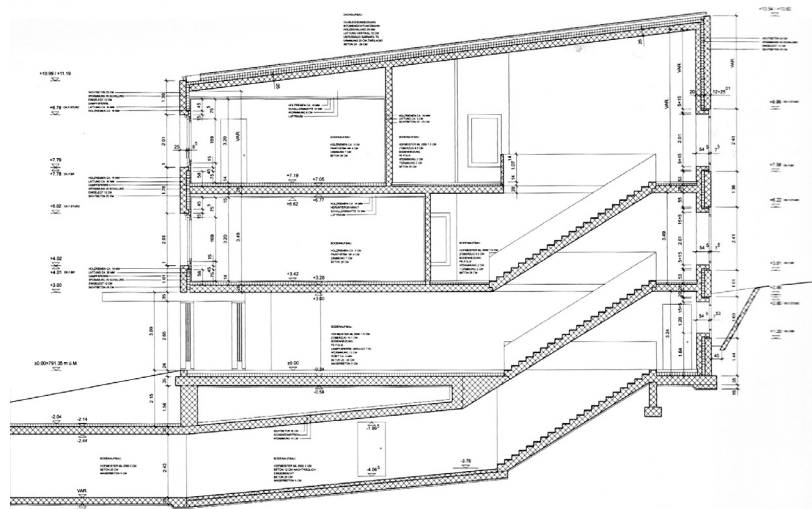
134. Corte vertical pelo plano da fachada, no espaço de circulação, e no espaço de uma das salas.



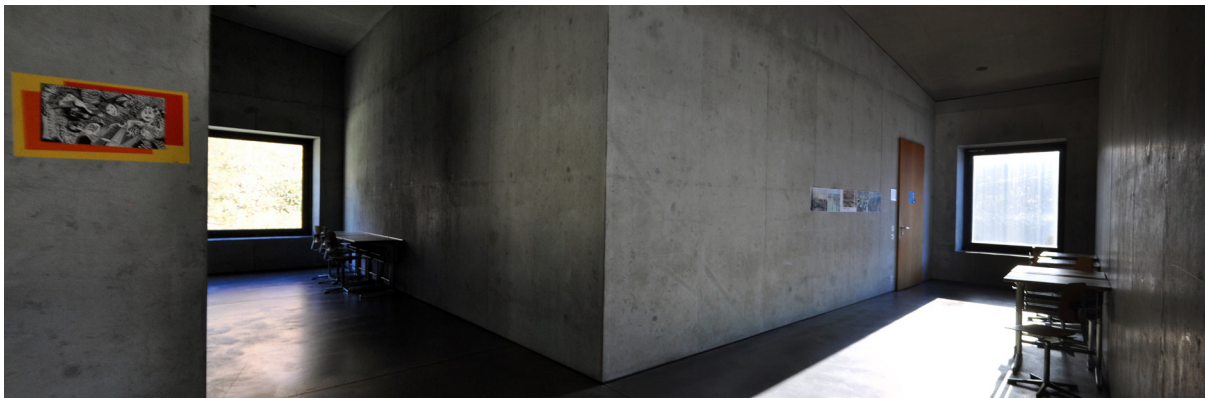
135. Planta do segundo piso



136. Corte e planta de um vão interior



137. Corte transversal pelas escadas interiores.



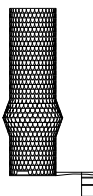
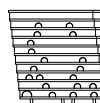
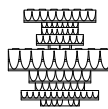
138. Vista interior do espaço de circulação do segundo piso.

através do posicionamento do caixilho no exterior, enquanto que os espaços correspondentes às salas obtêm uma definição espacial regular, contendo os caixilhos à face.

O carácter de cada espaço, desenvolvendo-o em prol da sua individualidade⁰⁴, e ainda assim, inserindo-o dentro de um sistema lógico que o incorpora na totalidade do volume segundo uma relação de indissociabilidade, parece ser igualmente um dos elementos chave de um processo metodológico aplicado a uma estrutura formal e espacial, que está patente neste edifício. Cada espaço mantém uma relação com a fachada, que os relaciona em consonância, assim como, o mesmo espaço participa na conformação dos espaços adjacentes que se relacionam igualmente com o todo.

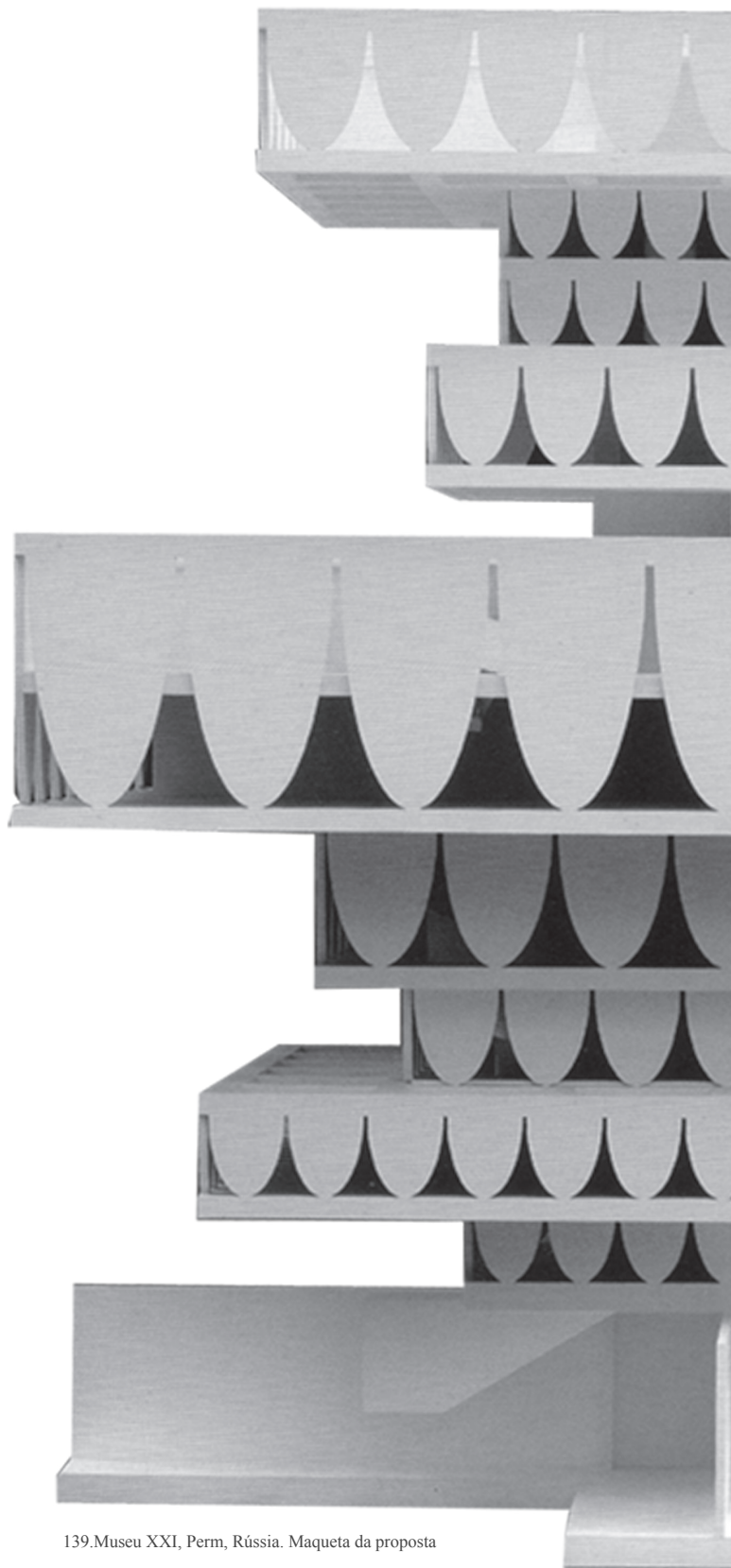
Comparando com a respectiva envolvente, o volume, ainda que corresponda em planta a uma semelhança de dimensões, as dimensões dos vãos que o definem apresentam-se muito maiores do que os apresentados pelo edifício próximo. Mais, aliado ao facto do edifício constituir-se como o único elemento edificado do lado da rua onde está implantado, o volume assume-se isolado e portanto, adquire igualmente um carácter monumental, evidenciado pela disposição simétrica dos vãos assim como a entrada, que lhe conferem o carácter estático e rígido. [Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.156]

04 Note-se por exemplo a diferença existente entre a definição das salas de aula, todas revestidas a madeira, e os espaços de circulação, de aspecto mais tosco, conferido pelo revestimento integral em betão.



Leveza Estrutural

Leveza Estrutural



139. Museu XXI, Perm, Rússia. Maqueta da proposta

Denominar esta expressão arquitectónica como “leveza estrutural” talvez seja a mais adequada para definir este tipo de edifícios produzidos pelo arquitecto. Leveza estrutural, porque implica uma redução dos elementos que estruturam o edifício. Assim, o carácter do edifício está expresso na sua conformação que detém uma linguagem que utiliza como elementos essenciais, a laje e o pilar, os grandes vãos e uma grande flexibilidade espacial. Esta está patente nos edifícios do E-Learning Center, na torre de Apartamentos de Lima, na extensão da Universidade de Lucerna, no Museu Nacional de Taipei, no Museu XXI de Perm, no edifício de escritórios de Zurique, nos edifícios de habitação colectiva K, Ardia, Zug, em Zurique, Albânia e Zug, respectivamente .

*“I discovered it is easier to develop a building vertically rather than horizontally if there is a multi-functional program, for example, if you have a hospital, a hotel, and a shopping center, with complex functional requirements that are not one thing in respect to usage. The important aspect I learned from large buildings is the fact that you have to move less if you have a vertically oriented scheme”*⁰¹

Este conjunto de edifícios caracteriza-se no geral como expressão de uma escala notável no que respeita a sua dimensão, quer na comparação com a sua envolvente, quer com a escala humana. Dentro desta categoria, dividiria em dois tipos de edifícios no que concerne o programa que lhes está na gênese. Se por um lado, assiste-se a um grupo de edifícios que respondem a um programa multifuncional, que apesar de servirem um único propósito, incluem outros tipos de funções igualmente elementares, por outro lado, assiste-se a edifícios que albergam um só programa, nomeadamente de habitação colectiva ou de escritórios. A maioria dos exemplos projectados neste contexto não foi de facto construída, mas revela-se importante na compreensão da possibilidade de operar em duas escalas distintas, e mesmo assim, conseguir expressar uma mesma ideologia relativa ao processo conceptual.

Assim sendo, denota-se no primeiro grupo, patente nos edifícios que visam albergar uma maior número transversal de usos, uma generalidade na estratégia de concepção. Tal como Valerio Olgiati mencionou na citação atrás referida, os edifícios de programa multifuncional possuem uma organização interior que detém um esquema vertical de acessos, e como tal, expressam-se na sua verticalidade ao invés de uma organização na horizontal. Este esquema básico, tal como o próprio referiu, permite encurtar as distâncias e facilitar os percursos no seu interior, de modo a evitar transtornos de fluxos de pessoas.

Apesar do esquema organizado na vertical, que já de si destaca o volume da sua envolvente, aqui é evidenciada a intenção de enfatizar o volume como um organismo, tal como já foi referido no primeiro capítulo. A vontade de tornar cada elemento indissociável do todo, e não apenas como uma sobreposição repetitiva de laje e pilar segundo uma malha regular, que caracteriza o “sistema domino”, é enfatizada na distorção dos mesmos elementos que estruturam o edifício, de modo a conferir-lhe o carácter orgânico, patente por exemplo nos pilares de diferentes dimensões que se apresentam inclinados face ao plano vertical.

01 BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007; p.46

Para além disso, os pisos apresentam-se com diferentes definições planimétricas de geometria irregular, derivada no entanto de formas puras empregues, como o quadrado ou o cubo. As plantas derivam de uma base formal regular de proporções quase quadradas, que posteriormente são distorcidas à medida que se desenvolvem na vertical. O critério para a distorção nem sempre é o mesmo, mas no entanto é possível perceber pontos de arranque, e consequente deformação gradual do organismo. A forma resultante do mecanismo de distorção empregue, quer seja através de movimentos de rotação, quer de translação, denuncia uma acção comprometida de todos os elementos que participam na definição estrutural, como um gesto que implica a alteração das “vértebras” do volume.

Os referidos mecanismos, para além de conferirem ao objecto o seu carácter dinâmico e portanto orgânico, possibilitam a individualização dos espaços, na sua relação com o todo. Desta forma, é possível conceder definições espaciais distintas, providenciando atmosferas e mundos diferentes, dentro de uma mesma entidade construída, enriquecendo e complexificando a experiência do usuário dentro do edifício. O espaço fica assim individualizado através da alteração da localização dos seus elementos estruturais que varia de piso para piso, assim como a sua própria espessura, que se torna importante na medida em que a sua presença varia no interior do próprio espaço.

Os acessos verticais ajudam igualmente no mesmo processo de individualização. Por vezes a sua incorporação serve apenas um propósito de conectar duas áreas específicas sem interferir com os pisos que intersecta no decorrer do mesmo percurso. Além disso, eles próprios apresentam-se individualizados e aparentemente localizados de modo arbitrário no espaço, em especial nos edifícios que se destinam a uma maior transversalidade de funções. Escadas helicoidais, escadas rolantes, o corpo vertical que alberga os elevadores, escadas de emergência, distribuem-se pelo espaço compondo assim uma planta livre. As escadas de emergência, neste sentido constituem um ponto importante, uma vez que os edifícios incorporam uma área de grande dimensão planimétrica, isto é, ainda que haja uma organização na vertical do volume, dada a profundidade que os edifícios atingem, há a necessidade de introduzir na proximidade das fachadas do edifício uma escada de emergência.

Outro facto que caracteriza os edifícios em estudo passa pela definição espacial, caracterizada por uma grande flexibilidade e abertura. O espaço é apenas definido pelos elementos verticais, pelas lajes, e pelos panos de vidro que se abrem para o exterior segundo grandes vãos. São espaços amplos cuja definição é marcada pontualmente pela presença não modular dos pilares, assim como pelos acessos verticais que se distribuem aparentemente de um modo aleatório, pela área dos pisos. A diferenciação de distâncias entre os mesmos elementos, e portanto a respectiva distribuição irregular, mas contudo rigorosa, corresponde em planta, a eixos próprios. A fachada denota esse tipo de acontecimentos, evidenciando a diferença de medida entre os pilares, assim como a diferença de espessura dos mesmos, normalmente de secção de maior área no piso térreo, diminuindo no sentido da ascensão vertical.

A abertura espacial e para o exterior, percebe-se no âmbito do programa que dita cada edifício. O Centro E-learning, assim como a Universidade de Lucerna, ou o edifício de escritórios de Zurique, que albergam tipo de

funções que requerem uma maior quantidade de luz natural, expressam-se assim, apenas por grandes vãos, e por panos envidraçados. Os restantes, por albergarem habitação e museu, funções que não requerem tanta luz natural, tem um carácter mais fechado e portanto, encerrados por elementos estruturais mais densos.

Eventualmente, poderão existir algumas zonas que requerem uma definição espacial mais rígida e como tal são introduzidas paredes de menor envergadura, de forma a providenciar espaços de menor dimensão e mais apropriados às actividades que irão albergar. Sendo o edifício em planta possuidor de uma geometria irregular, é de facto importante perceber como é que se introduzem estruturas espaciais de maior densidade, quando os limites nas quais estão inseridas correspondem a diferentes lógicas geométricas.

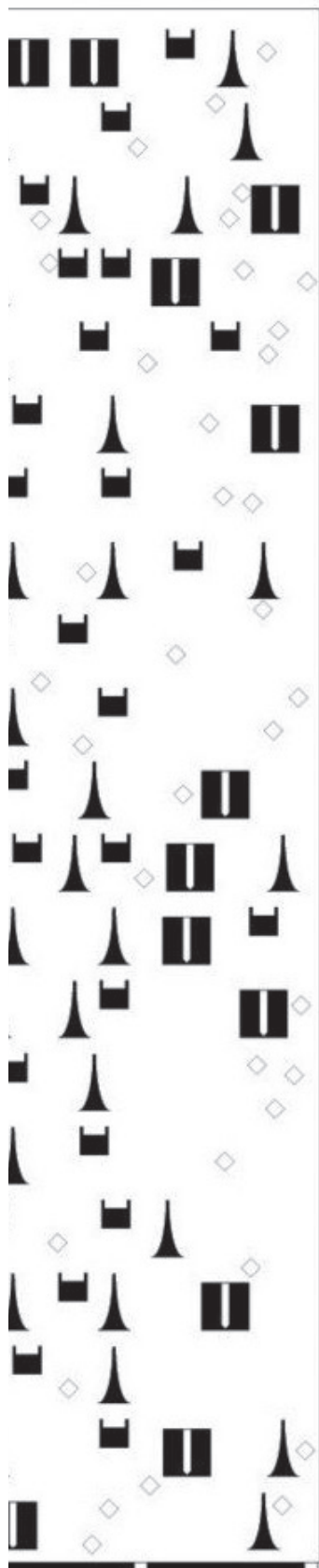
Assim, o mecanismo empregue passa por introduzir uma geometria que responde à geometria existente, de maior envergadura. As paredes interiores, seguem o esquema de alinhamentos dos eixos estruturais e atingem a ortogonalidade com o plano da fachada no qual intersectam. Mesmo com o emprego das mesmas paredes que respondem aos eixos estruturais, denota-se uma preocupação de deixar à vista a estrutura principal.

A fachada pode ou não denunciar todo o tipo de acontecimentos que ocorrem no interior, sendo que na generalidade são volumes expressos em lajes e pilares, cujo vão totalmente aberto, deixa transparecer os acontecimentos interiores. A única excepção reside no Museu XXI, no Centro Medico das Uniões Árabes, no Museu de Aarau, e no edifício de habitação Ardia, onde se denota um emprego de elementos que fazem lembrar cortinas. Porém, a diferença entre os dois primeiros e os últimos reside no facto que nos dois primeiros, os mesmos elementos na fachada desempenham uma função estrutural, funcionando como treliças envolvidas em betão, enquanto nos dois últimos, por terem apenas 10 centímetros de espessura, possuem apenas uma função de protecção da luz solar. Ainda assim, nos primeiros dois, consegue-se perceber a expressão da laje na fachada, medida que está entre o topo do piso, até à linha imaginária horizontal onde os vãos começam.

Na generalidade, quando se assiste à expressão de laje, pilar, e pano de vidro, as lajes ganham grande evidência na fachada, pelo facto dos panos envidraçados localizarem-se recuados em relação ao mesmo. Deste modo, a estrutura ganha especial destaque, dado pelo forte contraste de luz e sombra.

Nos edifícios de habitação, ao contrário dos restantes, assiste-se a uma maior regularidade estrutural. Porém, os mesmos admitem uma particularidade no que respeita a relação do piso térreo e a cota do chão onde emergem. Isto é, normalmente a laje correspondente ao rés-do-chão do edifício eleva-se do chão onde pousa, obrigando a um movimento de ascensão para aceder ao interior do edifício, e como tal, enfatiza o carácter de objecto, que se destaca do terreno, assumindo perante tal, a sua indiferença (topográfica). Esta característica está patente em todos os edifícios de habitação colectiva (Ardia, Zug, Lima e K), cuja interpretação passa por questões de privacidade dos próprios apartamentos.

Leveza Estrutural - Obras



140. Presente vs passado: Torre de habitação colectiva em Lima



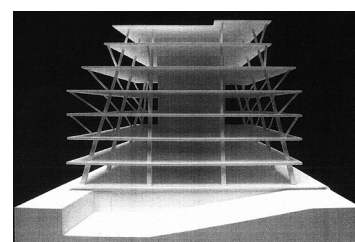
Estabelecida uma descrição geral sobre o tipo de edifícios que expressam um carácter de leveza estrutural, onde os elementos pontuais estruturais detêm uma grande importância na conformação do objecto arquitectónico, far-se-á uma descrição particular das excepções que patenteiam no conjunto de edifícios que se inserem na mesma categoria.

O **Edifício de Escritórios de Zurique**^[141], expressa-se como um volume unitário caracterizado uma planta, que na sua geometria apresenta a forma de um trapézio, derivado de um quadrado. Ao centro concentra os corpos de acesso verticais, constantes ao longo dos sete pisos. A conformação de cada piso mantém-se regular até ao quarto piso, sendo que a partir do mesmo, os restantes pisos sofrem uma redução gradual da sua área, que é suportada através dos pilares periféricos, unindo assim o piso térreo e o último piso^[142]. Esta conformação acaba por relacionar a geometria das plantas em todos os pisos, com a disposição dos pilares, tornando-os enviesados face ao eixo vertical, resultando assim numa entidade unitária, de inter-relação entre todos os elementos.

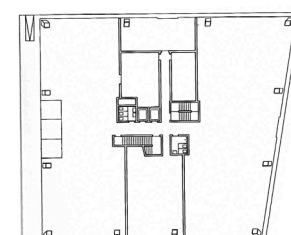
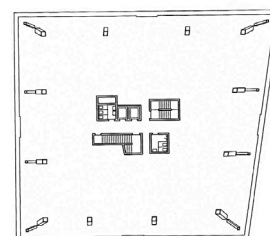
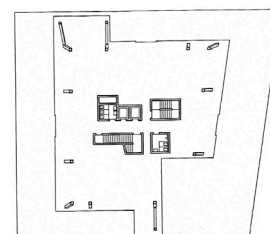
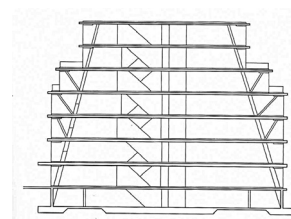
O espaço é definido apenas pela área central de acesso e pelos pilares periféricos que se encontram equidistantes, porém, mantendo uma dimensão considerável do vão, permitindo assim uma grande abertura espacial de planta livre. Se se assiste à existência de sub-espacos, estes são desenhados de acordo com a estrutura existente, respeitando os limites e geometria do concebido, e evidenciando os elementos estruturais, alheios à estrutura de paredes de menor envergadura, como se pode ver na planta do piso térreo.

Para além dos pilares inclinados^[142], denota-se uma mudança de dimensão da espessura das lajes segundo uma sucessão gradual ao longo dos pisos, iniciando com uma espessura de cerca de 60 cm e rematando com cerca de 20 cm. A intenção que se prende por esta conformação, vem mais uma vez confirmar o carácter unitário que caracteriza os edifícios projectados pelo arquitecto. Deste modo, é possível individualizar cada elemento tendo em conta a respectiva função e participação no todo. A estrutura e o resultado formal dos cálculos a ela associados acabam por formar uma entidade que se rege pelas exigências legais.

A conformação geral do edifício, tal como Valerio Olgiati refere nas respectivas descrições, foi o resultado de um processo rigoroso de obter o maior espaço possível para a construção e como tal, a forma do edifício é resultante da aplicação dos



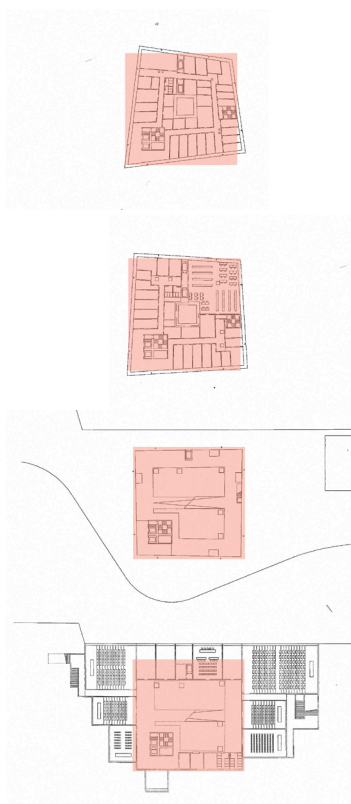
141. Edifício de Escritórios em Zurique, imagem virtual e maquete.



142. Por ordem descendente, Corte transversal, planta do último piso, planta do piso tipo e planta do piso térreo.



143. Universidade de Lucerna, maquete da proposta



144. Universidade de Lucerna - Plantas do último piso, penúltimo piso, piso térreo, e piso subterrâneo, respectivamente, com mancha da planta quadrangular base.



145. Universidade de Lucerna - Imagem virtual do edifício

regulamentos face à respectiva envolvente.

A **extensão da Universidade de Lucerna**^[143], constitui-se como um volume de proporção aproximadamente quadrada que se desenvolve verticalmente em 11 pisos, não incluindo um piso subterrâneo que concentra funções de carácter mais público, como auditórios e outras salas de aula^[144]. Deste modo, liberta-se o volume visível para funções regulares associadas ao funcionamento de uma universidade, permitindo, uma maior margem de manobra, sem condicionar o aspecto visível do volume. A intenção de esconder os mesmos espaços que receberão um maior fluxo de pessoas num piso enterrado, parece assim evidenciar o objecto que se destaca.

O piso subterrâneo é acedido pelo piso térreo, através de uma rampa de consideráveis dimensões situada centralmente e a eixo na planta de proporção quadrada. A mesma rampa faz a ligação igualmente do piso térreo ao segundo piso, sobrepondo-se verticalmente aos pisos precedentes.

A estrutura geral do volume é concebida a partir de um quadrado inscrito num quadrado perimetral. As duas figuras são marcadas pelos pilares de maior envergadura na primeira área e por outra linha de pilares de menores dimensões que acabam por definir a própria fachada. Esta conformação é posteriormente deformada ao longo dos pisos, sendo que no entanto, todos os elementos estruturais acabam por sofrer estruturalmente perante o mesmo gesto, culminando assim num organismo em constante acção das respectivas forças. O gesto aplicado de cada vértice da planta é acompanhado pela distorção dos pilares perimetrais^[145], fazendo com que os mesmos mantenham a mesma distância a cada vértice, em todos os pisos.

A área quadrada inscrita, ficando definida pelos pilares de maior envergadura e pelo corpo vertical de acessos verticais, sofre igualmente uma deformação, paralela à deformação geométrica perimetral, aliada a uma sucessão gradual da dimensão da área dos pilares, de maior para menor, no sentido ascendente do edifício.

A disposição dos pilares centrais em planta confirma igualmente uma das características enunciadas anteriormente, pois apresenta no geral uma certa aleatoriedade de medidas entre os mesmos, respeitando contudo eixos particulares com os pilares da fachada.

No geral, os diferentes pisos são definidos por uma grande flexibilidade espacial, sendo que, quando são introduzidas áreas de maior densidade, esta é efectuada, de acordo com a estrutura principal existente, tentando contudo dar ênfase aos elementos

estruturais, tornando-os visíveis perante a estrutura de paredes de menor envergadura.

O **Museu Nacional de Taipei**^[146], traduz-se na mesma essência do edifício anterior referido, com a única particularidade da fachada possuir um carácter mais fechado e consequentemente expressar um carácter pesado, na comparação com os restantes edifícios que pertencem à categoria em estudo. Apesar da particularidade, a linguagem arquitectónica continua a evidenciar a laje na fachada, distinguindo-a do pano de parede que encerra os espaços.

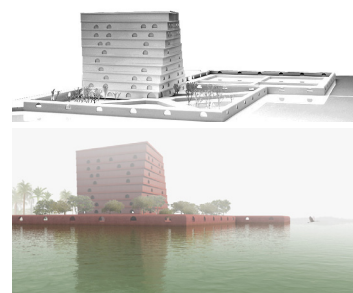
O edifício desenvolve-se na vertical em 10 pisos, e parte de uma base formal de proporção quadrada caracterizada pelas paredes exteriores, e por uma área quadrada, de menores dimensões, paralela aos limites exteriores, marcada por pilares de grandes dimensões e por um pilar central^[148]. A disposição dos pilares responde a eixos próprios segundo uma lógica geométrica que acaba por relacioná-los entre si. A partir desta base, os pisos superiores sofrem uma distorção geométrica gradual e sucessiva que acaba por acarretar a distorção paralela dos elementos estruturais, resultando em pilares inclinados, enfatizando o carácter de organismo do edifício.

A conformação geométrica da planta assume igualmente a inscrição de um quadrado num quadrado. O primeiro é definido pela disposição não equidistante de pilares rematado pelo corpo de acessos verticais, dispostos à volta de um pilar em forma de cruz. Sendo que o segundo quadrado corresponde ao limite exterior, definido pelas paredes^[148].

Assiste-se igualmente neste projecto à especificidade dos acessos verticais que conectam áreas específicas, expressa em escadas rolantes ou helicoidais que atravessam parcialmente o edifício, segundo uma disposição aleatória em planta. Por outro lado, as escadas de emergência respondem a um esquema axial, situando-se adossadas aos quatro planos da fachada.

A introdução de espaços de menor dimensão, definidos por paredes de menor envergadura, é mais uma vez confirmada nas plantas do oitavo piso, por exemplo, respeitando a geometria e os limites principais, e deixando à vista os elementos estruturais.

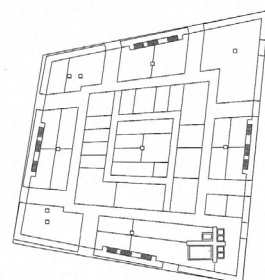
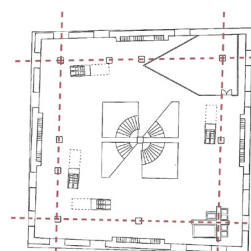
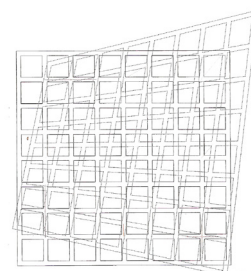
O **Edifício de Habitação Colectiva de Ardia**^[149], na Albânia, é de função residencial, mas alberga num primeiro piso uma função de carácter mais público. O volume apresenta uma sucessão de pisos idênticos de planta rectangular, caracterizados por uma malha estrutural regular e modular, que vão sofrendo uma



146. Museu Nacional de Taipei, maquete da proposta e imagem virtual



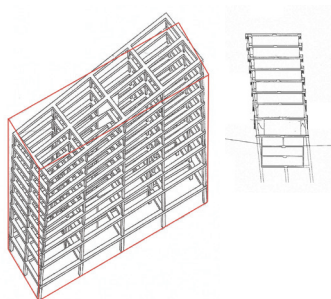
147. Museu Nacional de Taipei: Imagem virtual de um interior



148. Museu Nacional de Taipei: Esquema estrutural resultante da distorção das plantas partindo de uma planta quadrangular; planta do primeiro piso e do oitavo piso



149. Edifício Ardia: Imagem virtual



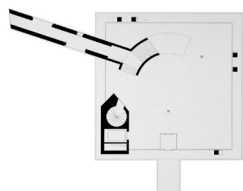
150. Edifício Ardia: Axonometria e corte transversal



151. Plantas de pisos tipo, mostrando a grande flexibilidade de organização interior.



152. Museu Aarau, imagem virtual do edifício e relação com o edifício existente.



153. Museu Aarau: planta do piso térreo

rotação progressiva em relação ao eixo central. Os pilares unem verticalmente os limites exteriores dos sete pisos, e como tal, constituem-se como inclinados face ao plano horizontal^[150].

Uma parede vertical localizada centralmente no edifício, assim como os corpos que albergam os acessos verticais, simétricos no seu posicionamento em planta, assumem a ligação estrutural de todos os pisos. Apesar do volume sofrer a rotação gradual dos seus pisos, todo o sistema estrutural assume um posicionamento fixo em planta. O espaço expressa-se segundo uma enorme flexibilidade, possibilitando uma grande variação de organização dos apartamentos, conseguindo albergar até quatro fogos por piso. Outra particularidade do edifício e que vem a ser repetida no Centro Médico dos Emirados Árabes Unidos, e no Museu XXI, concerne a própria fachada, que apresenta uma membrana que envolve perimetralmente cada um dos pisos. A membrana cuja forma é caracterizada por uma sucessão de meios círculos, conferindo um efeito de “cortina”^[149], é igualmente construída em betão armado e possui uma espessura de apenas 10 cm, assumindo como tal, uma função não estrutural. A altura da mesma vai variando progressivamente à medida que se adquire distância do piso-térreo, permitindo assim um aumento gradual de abertura visual para o exterior, nos pisos sucessivos.

A **extensão do Museu Aarau**^[152] constitui-se como um volume de três pisos que propõe a ligação com o edifício existente através de uma passagem elevada do chão e construída em betão armado, que intersecta o novo volume.

O edifício é caracterizado por uma planta quadrangular^[153] no piso térreo, de grande flexibilidade e liberdade na respectiva conformação, dispondo os elementos estruturais no perímetro da área construída. O único elemento que se destaca deste espaço é a grande escadaria helicoidal^{[153][154][155]}, envolvida em betão armado, que tem como centro do respectivo arco, o centro do próprio espaço de planta quadrangular, e acaba por unir os três pisos do museu, unificando todo o conjunto. Para além disso, o mesmo corpo helicoidal, intersecta o corredor que estabelece a ligação dos dois edifícios, a meio-piso, funcionando como o ponto de chegada que exige ao visitante, um momento de decisão do seu próprio percurso.

Os três pisos constituem-se diferentes entre si uma vez que sofrem igualmente uma distorção à medida que se ascende no edifício, individualizando cada área. A definição de espaços menores, dentro da estrutura principal, é mais uma vez

confirmada na conformação do primeiro piso, que arranca do corpo de acessos verticais localizado no gaveto do volume, assim como parece ignorar os elementos estruturais na fachada.

Uma particularidade igualmente deste edifício reflete-se na fachada, no efeito cortina conferido pelo revestimento perimetral a betão armado, de espessura claramente inferior aos elementos estruturais, o que leva a por em causa a respectiva função estrutural dos mesmos. No entanto, são os mesmos elementos, que para além de exercerem uma função de protecção solar, permitem conferir uma certa identidade volumétrica, tornando-o único.

O **edifício de Habitação colectiva K**^[156], caracteriza-se por um volume que se desenvolve em sete pisos, sendo todo construído em betão preto aparente. A conformação do volume parte de uma planta de proporção aproximadamente quadrangular, definida por uma disposição regular dos pilares na fachada, e por um pilar mais ou menos centrado. A estrutura secundária de paredes divisórias acaba por actuar de forma independente da estrutura principal, tendo como referência de arranque, alguns elementos, como é o caso do pilar central.

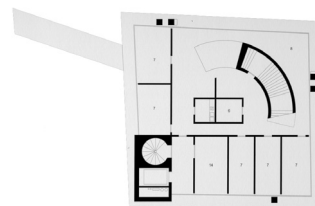
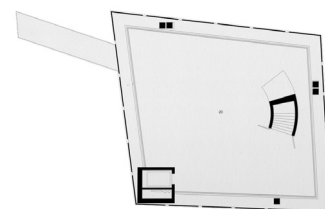
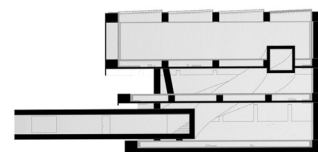
No exterior, o edifício é marcado pela forte presença dos pilares e das lajes na fachada que ganham destaque face à total dimensão do volume, no que concerne a dimensão e proporção dos elementos. Por outro lado, assiste-se igualmente à existência de uma distorção dos pilares a partir do quarto piso, cuja função passa por unir os vértices da planta de menor área do último piso com a estrutura do terceiro, relacionando-os como um todo construído.

Uma particularidade do mesmo edifício reside na respectiva relação do piso térreo com o chão. O volume eleva-se do chão cerca de 90 cm, de forma a providenciar uma maior privacidade aos primeiros pisos de habitação, assim como ajudam no reforço do carácter objectual do edifício.

O **Centro Médico dos Emirados Árabes Unidos**^[158], constitui-se como um complexo que conjuga duas entidades geométricas de naturezas e conformações distintas, tornando-o talvez na verdadeira excepção da estratégia projectual em estudo, que projecta em função de uma só entidade construída. O complexo caracteriza-se por um volume vertical de 34 pisos de planta circular, e por outro horizontal enterrado de planta quadrangular que compreende apenas dois pisos, e a ligação entre os dois elementos, é realizada através de uma passagem subterrânea.



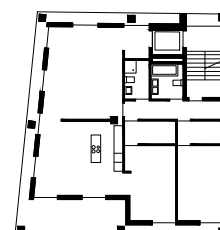
154.Museu Aarau: visualização do interior do piso térreo



155.Museu Aarau: Corte transversal, planta do piso 2ºpiso e do 1ºpiso



156.Edifício K, imagem virtual



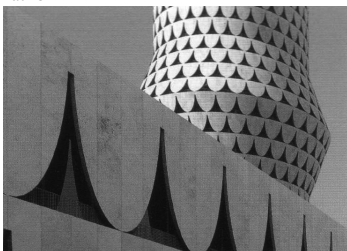
157.Edifício K, planta do piso tipo



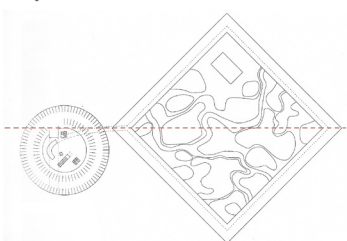
158. Centro Médico: Imagem virtual



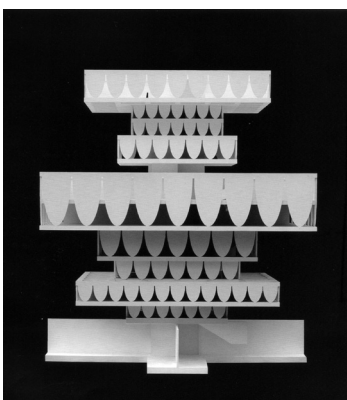
159. Centro Médico: Imagem virtual interior do átrio



160. Centro Médico: Imagem virtual do interior do pátio



161. Centro Médico: Planta do piso térreo



162. Museu XXI, maquete

Logo à partida, percebe-se uma dualidade de opostos nas duas entidades^[161], em que um volume assume-se na vertical, utilizando como base formal um círculo, providenciando uma vista panorâmica, uma vez que o edifício situa-se no meio do deserto; e outro mais horizontal, e de menor destaque no terreno uma vez que se encontra enterrado, marca uma espécie de claustro ajardinado, definindo um espaço exterior, mais habitável no âmbito do clima árido que caracteriza o deserto.

A relação geométrica entre os dois volumes é feita através de uma diagonal do quadrado que define o edifício encerrado^[161], que acaba por ditar o arranque da área de implantação da torre de planta circular. A torre por sua vez é caracterizada por uma planta circular, de diâmetro, e acede-se ao seu interior apenas de carro, uma vez que o edifício localiza-se no meio do deserto. A respectiva planta é caracterizada pela disposição aleatória dos corpos de acesso verticais, no âmbito de um espaço caracterizado por uma grande flexibilidade. Outra particularidade reside na conformação volumétrica, que, para além de apresentar os painéis de betão em forma de meias-elipses^[160], dispostos regularmente segundo uma métrica regular, o volume apresenta uma deformação, alargando o diâmetro da planta dos pisos afectados a um terço da sua altura total, retomando posteriormente a medida inicial.

É através do interior da torre que se acede ao segundo volume, através de uma rampa de conformação independente da geometria geral, que se desenvolve segundo uma passagem subterrânea, que remata num dos gavetos do volume de planta rectangular. Este desenvolve-se em dois pisos segundo um esquema de claustro, igualmente caracterizado na fachada, pelos painéis de betão em forma de meia-elipse, que acabam por uniformizar as duas entidades construídas.

O Museu XXI, em Perm, na Rússia^[162], constitui-se como outra grande excepção dentro do conjunto de edifícios, por constituir-se como uma sobreposição de volumes de planta quadrangular de diferentes dimensões, assim como possuem entre eles diferentes pés direitos. Esta distinção de pisos reflete uma distinção de funções, e portanto, remete para diferentes carácteres quer em termos da sua espacialidade, quer das respectivas dimensões. O conjunto dos mesmos pisos é estruturado a partir de um corpo central que alberga os acessos verticais, como os elevadores, caixa de escadas de emergência, e alguns serviços.

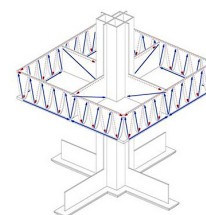
Este corpo central^[164] desenvolve-se segundo uma cruz que se estende nos seus braços à medida que o espaço aumenta a respectiva área, e portanto, providencia a

criação de quatro espaços de igual conformação geométrica, interligados por pequenos vãos. Pontualmente, são introduzidos outros acessos verticais que estabelecem a ligação entre pisos específicos. A fachada mais uma vez apresenta uma sucessão de meias elipses que se dispõem de laje a laje, funcionando como uma sucessão de treliças de aço, que juntamente com o betão que as reveste, actua em relação recíproca^[163]. Estas, adaptam-se na respectiva dimensão e escala aos diferentes pés-direitos que correspondem a pisos diferentes, possibilitando assim, uma maior abertura nos pisos que apresentam um maior pé-direito, e menor abertura, nos pisos de menor área. Deste modo, dadas as planimetrias de diferentes dimensões, a disposição dos mesmos elementos na fachada responde a métricas distintas, divergindo no seu número por cada piso. Todo o edifício é construído em betão armado in situ, uniformizando assim toda a sua aparência.

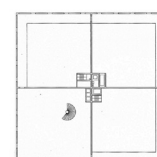
A **Torre de Habitação Colectiva de Lima**^[165], no **Perú**, constitui-se como uma torre de planta rectangular que alberga um corpo central de acessos verticais. Este projecto constitui-se como o mais regular e o que corresponde a uma geometria de maior rigidez, dada a repetição nos seus 21 pisos. Cada piso alberga quatro apartamentos de tipologia t3^[167], que se dispõem simetricamente em relação ao corpo central.

A única particularidade deste edifício reside na disposição dos pilares na fachada, que tomam uma disposição aleatória, de maior concentração nos primeiros pisos, diminuindo em número à medida que ascende na vertical. Os pilares por sua vez encontram-se num plano mais recuado em relação ao plano da laje, não tomando tanta importância no contexto do edifício, e tomam as medidas da escala humana, que de certa forma remetem para as Cariátides do Templo de Ereictéion. O efeito conferido pelos mesmos dá a impressão de um organismo, na medida em que a sua posição aleatória e aparentemente sem uma razão geométrica subjacente que defina a dita conformação, confere um carácter orgânico de crescimento, associando-se a uma planta, e como tal, remetendo para a vontade de expressar o edifício como um organismo.⁰²

02 É de notar contudo uma alteração da expressão do edifício, no que concerne a fachada, perante a última actualização do projecto na revista A+U 12:12(ver figura à esquerda na página 114) que de certo modo, pode por em causa a inclusão deste projecto no âmbito do tema deste capítulo devido ao carácter mais encerrado do alçado. Avaliando a liberdade e flexibilidade patente na disposição dos vãos na fachada, o edifício ganha outro carácter que não o monolítico e eleva-se do chão, tal como muitos edifícios integrantes do tema deste capítulo.



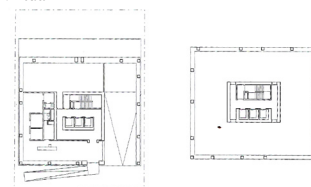
163.Museu XXI: Esquema explicativo do sistema construtivo.



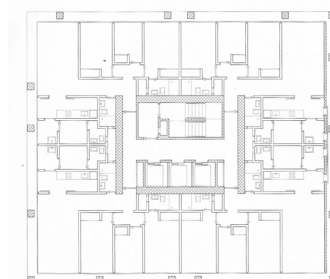
164.Museu XXI: Planta do piso térreo e do 3º piso que alberga exposições



165.Edifício de Habitação, Lima: Imagem virtual



166.Edifício de Habitação, Lima: Planta do piso térreo e do piso tipo

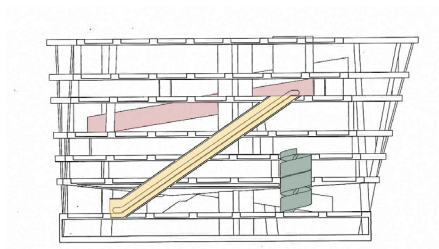


167.Edifício de Habitação, Lima: planta do piso tipo de organização dos apartamentos

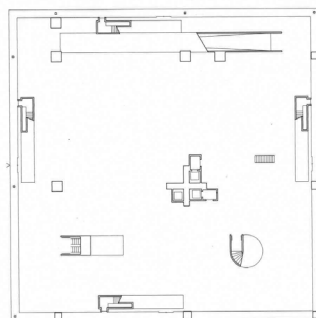
Centro E-Learning, Lausanne, Suíça



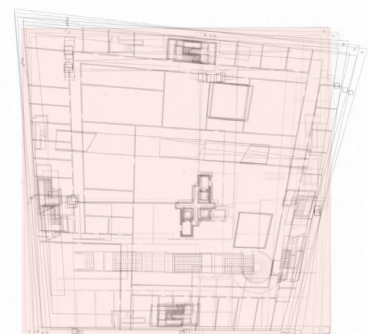
168. Implantação



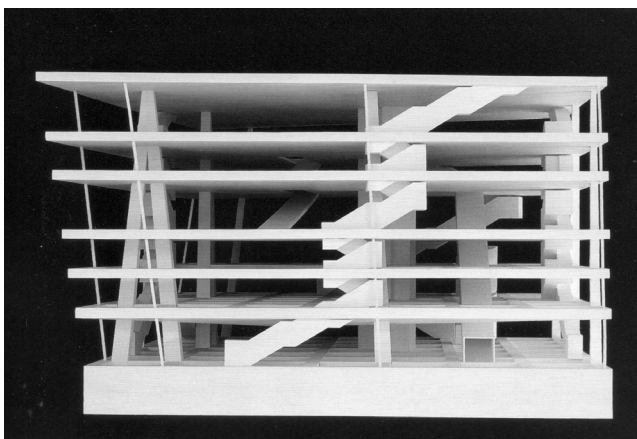
169. Corte longitudinal



170. Planta do piso Térreo



171. Sobreposição de todos os pisos, com mancha da planta quadrangular do piso térreo.



172. Maqueta da proposta



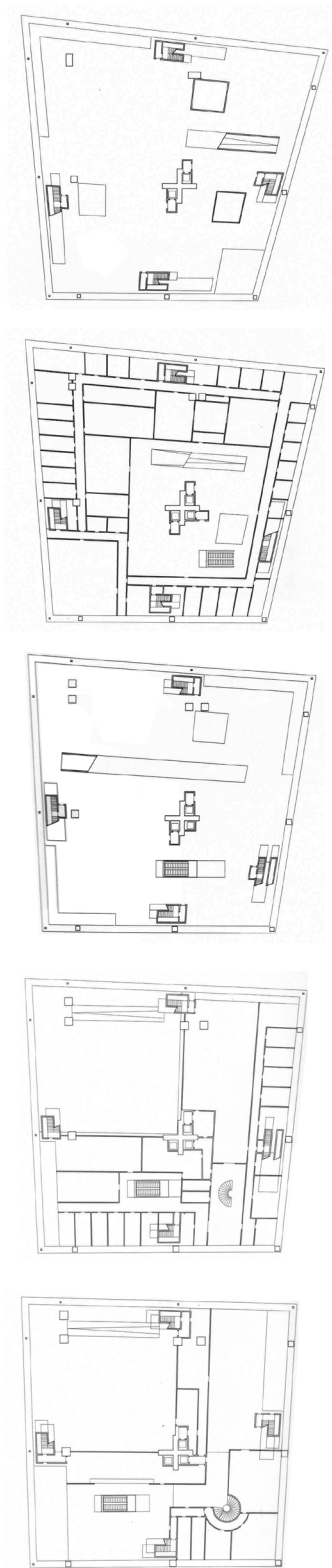
173. Imagem virtual parcial

O **Centro E-learning**, que integra o complexo da EPFL em Lausanne na Suíça, assume-se como um volume irregular mas que se assemelha a um cubo, e localiza-se num amplo terreno a sul do complexo de faculdades que compõem o campus de Lausanne. O edifício implanta-se a oeste do mesmo terreno, próximo da extensão e alargamento da avenida existente, destacando-se do enorme espaço amplo ajardinado, reforçando-lhe assim, o carácter objectual perante a sua localização isolada, permitindo uma rápida leitura do geral concebido. Para além disso, o edifício desenvolve-se na vertical, em seis pisos^[172], de pés-direito distintos entre si^[169], e assentam no chão segundo uma laje de planta quadrangular que acaba por ditar o arranque das deformações dos pisos sucessivos, conferindo-lhe uma expressão de dinamicidade volumétrica e estrutural.

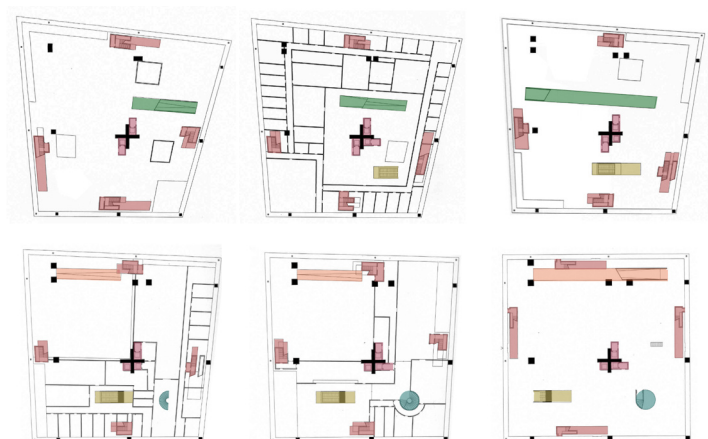
O piso térreo é caracterizado por uma planta quadrada^[170], com pilares de diferentes dimensões distanciados entre os eixos, com aproximadamente a mesma medida. Como se pode ver na figura, há uma segunda concentração de pilares de secção de área maior que acaba por inscrever um segundo quadrado, no qual centraliza o corpo vertical de elevadores que acaba por unir e manter a sua posição ao longo da sucessão de pisos, correspondendo ao único elemento de suporte completamente vertical em todo o conjunto. No entanto, analisando o mesmo corpo na totalidade da planta, perde-se a noção de centralidade e estaticidade, uma vez que nesse contexto, o corpo desloca-se do centro, mas permanece alinhado face ao eixo da diagonal do quadrado, conferindo assim uma certa dinamicidade de composição em planta.

Sendo o corpo central o único elemento vertical que liga todos os pisos^[171], os restantes elementos são torcidos geometricamente e verticalmente tal como a maior parte dos edifícios patentes neste grupo da “leveza estrutural”. Neste sentido, o volume obtém um carácter dinâmico aliando ao facto de cada piso obter a sua individualidade dentro do conjunto pois os elementos acabam por assumir uma posição distinta em todos os pisos.

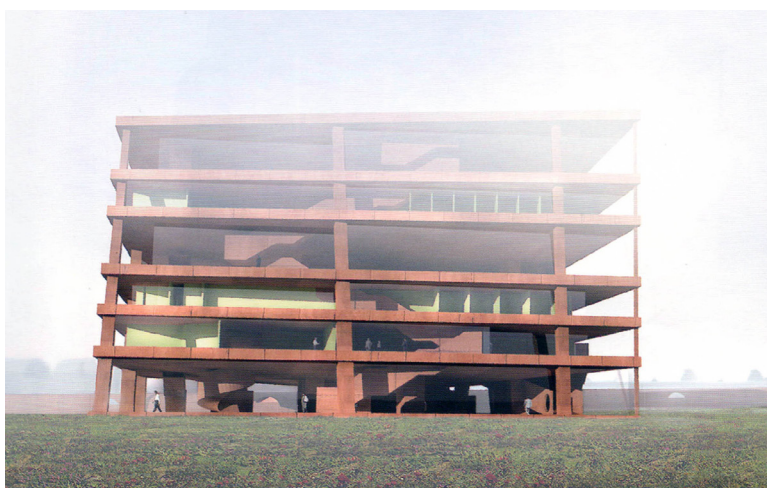
Por outro lado, assiste-se à individualidade dos elementos de acesso vertical que conectam pisos específicos, como por exemplo as escadas helicoidais que ligam directamente o piso térreo e o segundo piso, ou as escadas rolantes que estabelecem a ligação entre o piso térreo e o quarto piso, ou ainda as três rampas distintas que ligam o piso térreo ao segundo, outra que permite a ligação entre o terceiro e o quarto, e por fim, uma alinhada verticalmente com a última referida, que faz a ligação do quarto e o quinto piso. Aliando à existência desses elementos específicos, assiste-se aos quatro corpos de caixa de escadas de emergência, que se localizam encostados a cada plano de fachada do volume, numa posição aproximadamente central, ganhando assim grande expressão no exterior do edifício.



174. Plantas do 5º piso ao 1º piso, por ordem descendente



175. Plantas esquemáticas com mancha dos acessos verticais ao longo dos vários pisos



176. Imagem virtual da proposta



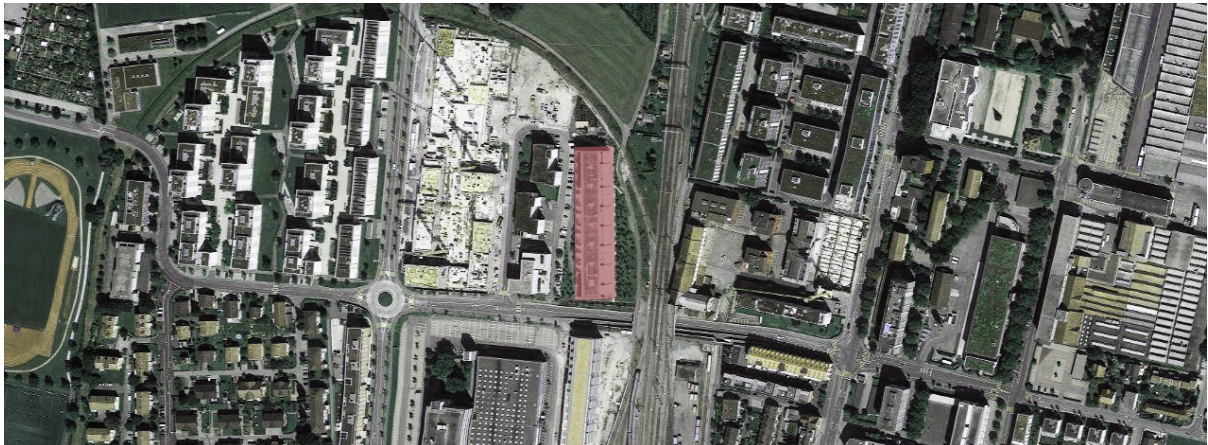
177. Imagem virtual do interior do piso térreo

Na conformação em planta dos pisos em geral assiste-se à vontade de providenciar um open-space, que no âmbito da malha estrutural que incorpora elementos de dimensões distintas, permitem assim caracterizar as diferentes áreas que o espaço amplo pode albergar. No entanto, tal como já foi referido, a introdução de áreas de maior densidade, definidas por paredes de menor envergadura que os elementos estruturais existentes, é aqui realizada de acordo com a geometria de cada planta, tentando corresponder aos eixos dos pilares, deixando-os sobressair, perante as paredes criadas^[174]. No primeiro, segundo e quarto piso, denotamos a uma definição de espaços de menores dimensões, através da introdução de paredes que se estabelecem tanto a eixo dos pilares de maior envergadura, como relacionados com a geometria da planta, paralelos ou perpendiculares em relação aos planos de fachada que intersectam. Desta forma, a noção de “open-space” perde-se, mas ganha-se um outro tipo de caracterização espacial, dentro do conjunto geral dos pisos. A ênfase é sempre dada ao esqueleto de suporte, fazendo prevalecer a sua importância como elemento de conformação volumétrica, espacial e estrutural do todo unitário^[173].

A linguagem arquitectónica expressa na forma representada, admite como elementos apenas a laje e o pilar, fazendo prevalecer a o primeiro em relação ao segundo, uma vez que o pilar encontra-se recuado face ao plano extremo da laje. A existência dos grandes vãos, e dos panos de vidro, reduzem a superfície material, conferindo uma maior leveza, ainda que o conjunto assuma grandes dimensões. A diferença entre os vários pé-direitos, assim como a distorção dos elementos estruturais, enfatizam o carácter dinâmico dos elementos de suporte, conferindo assim ao volume um carácter dinâmico, e portanto leve. Os extensos panos de vidro, por estarem localizados num plano recuado face aos elementos estruturais na fachada, permitem uma leitura directa da estrutura, devido aos contrastes luz e sombra decorrentes da respectiva posição.

A leveza estrutural é assim conseguida na dinamicidade do volume decorrente da deformação aplicada, na negação da modularidade, e na camuflagem da centralidade patente no corpo central que concentra os acessos verticais. Por outro lado, a linguagem arquitectónica patente na utilização da laje e do pilar enfatiza uma maior superfície transparente, permitindo uma maior permeabilidade visual e camuflando a presença do volume enquanto entidade construída para ser habitada. O betão perde a sua expressão enquanto material de conformação geométrica e assume-se como um esqueleto em constante acção das respectivas forças aliadas aos elementos estruturais. O edifício acaba por ser um resultado de um jogo de forças e como tal, denuncia o carácter unitário em estudo, de organismo dinâmico, que incorpora na totalidade concebida, a individualidade de todos os elementos, não esquecendo o papel fulcral na estrutura que cada simples elemento faz participar.

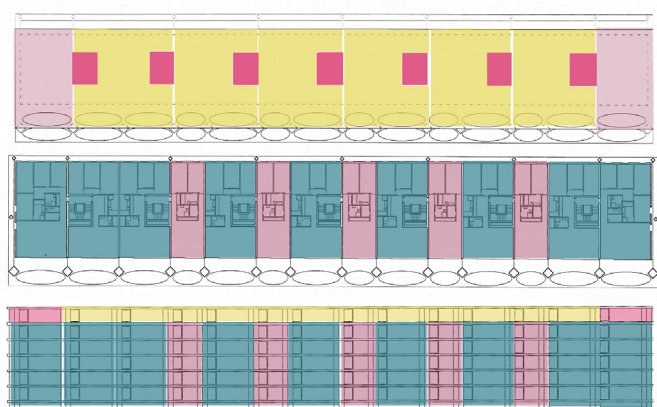
Edifício de Habitação Colectiva de Zug, Zug, Suíça



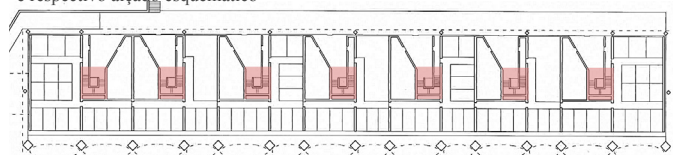
178. Implantação



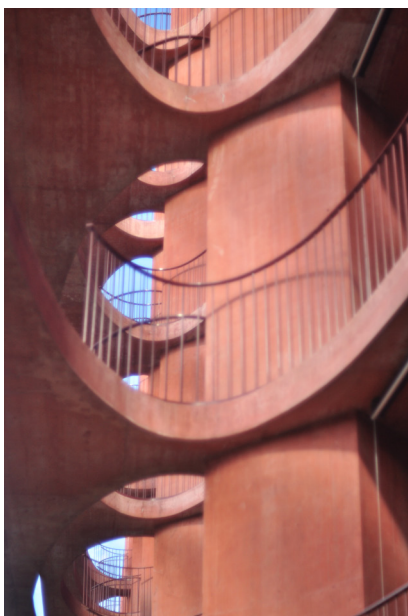
179. Módulo base de agrupamento da tipologia T3 e T2



180. Planta tipo de agrupação das tipologias dos apartamentos T3 e T2, planta do último piso e respectivo alçado esquemático



181. Planta do piso térreo com mancha identificativa dos blocos de acesso vertical



182. Vista parcial das falsas varandas na fachada poente



183. Vista do edifício

O Edifício de Habitação Colectiva de Zug, situa-se a norte de um terreno caracteriza-se por uma urbanização recente de edifícios habitacionais, e consiste num edifício de seis pisos, não incluindo o parque de estacionamento subterrâneo. O edifício responde a um único programa de habitação colectiva, reservando o piso térreo para os halls de acesso aos apartamentos, incorporando alguns espaços técnicos.

O edifício caracteriza-se por um volume prismático, de planta rectangular, e apresenta uma lógica bastante regular na disposição interior, própria dos edifícios que integram o programa de habitação colectiva. Neste sentido, assiste-se ainda às demais características que suportam o segundo grupo de edifícios que este integra, confirmando o carácter unitário que o caracteriza. Assim, o edifício desenvolve-se em sete pisos equidistantes, incluído um último piso recuado em relação ao plano da fachada, que assistem à mesma distribuição em planta, dos diversos fogos, separados por sete blocos verticais que incorporam os acessos verticais, como os elevadores e as caixas de escadas, em esquema de esquerdo/direito. A agrupação dos fogos, à excepção do último piso, faz-se entre as tipologias T2 e T3, com os quartos orientados a nascente, e as salas a poente, e, enquanto a unidade do quarto, mantém-se a mesma ao longo do alçado, a da sala, varia na largura, consoante a tipologia, pois as salas do T2 apresentam uma largura menor que as do T3. Esta métrica, reflete-se no alçado na disposição dos pilares, enviesados em relação ao plano da fachada, e nas consequentes varandas falsas em forma de elipse, que rematam cada espaço de sala de cada apartamento. No último piso assiste-se a uma agrupação diferente, devido à redução da profundidade do fogo. Assim, nos dois topos, escolheu-se a tipologia de apartamento T2; posicionados ao centro estão 4 T4, e ligados aos primeiros, estão dois T4 estendidos. Ainda assim, a dita organização respeita métrica verificada nos pisos inferiores.

A particularidade deste edifício que confirma a negação da modularidade, e a negação da centralidade, reside precisamente na lógica de agrupação das tipologias, uma vez que a métrica não corresponde a uma distribuição regular, uma vez que na avaliação dos topos do edifício, repara-se que a norte, arranca com três apartamentos T3 e remata a sul apenas com dois do mesmo tipo^[181]. Neste sentido, a expressão geral do volume nega a rigidez de uma distribuição segundo um esquema axial, conferindo-lhe outro carácter, mais dinâmico.

A linguagem do edifício^[183] é expressa através da utilização da laje e do pilar, detendo no entanto, uma maior superfície opaca conferida pela introdução dos painéis de vidro lacados à mesma cor do betão vermelho-acastanhado empregue na estrutura do volume. Ainda que vá contra as características gerais dos edifícios



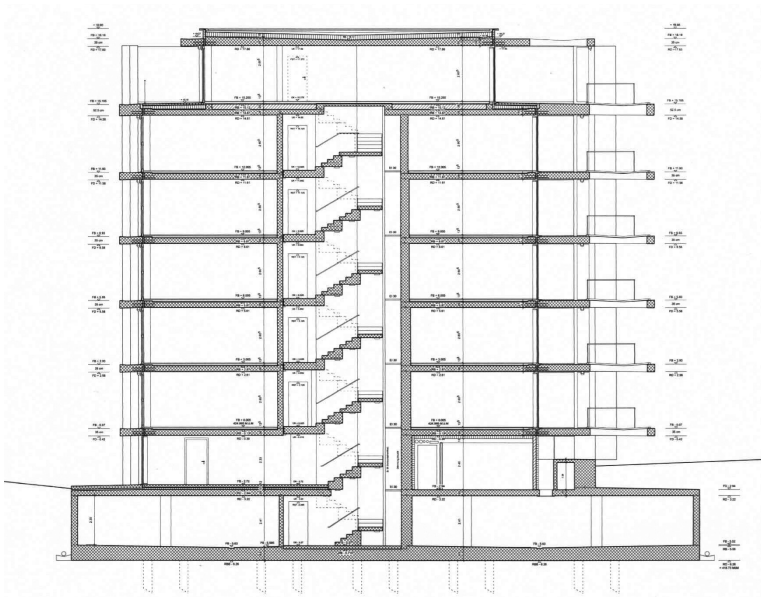
184. Vista do edifício, fachada sul



185. Assentamento dos pilares no embasamento



186. Vista parcial da fachada Poente



187. Corte transversal



188. Vista parcial da fachada poente.



189. Grande angular do gaveto sudoeste do edifício, mostrando a relação de cotas do piso térreo, e o arranque do embasamento para a fachada poente

projectados por Valerio Olgiati que tentam reduzir ao máximo o número de materiais empregues na construção, fazendo prevalecer o betão como único elemento de definição estrutural, espacial, e formal, a introdução dos painéis de revestimento em vidro lacado a vermelho^{[184][189]}, recuados em relação ao plano da fachada, acabam por conferir uma certa transparência ao concebido, e consequentemente, uma maior leveza, uma vez que reflete toda a envolvente do edifício. Do mesmo modo, o facto de constituírem-se da mesma cor do betão, assim como as guardas e os caixilhos, conduzem a uma uniformização visual, reforçando-lhe o carácter unitário.

Outra característica que importa referir passa pela expressão estrutural que o edifício ganha no seu conjunto, quando os pilares existentes torcem 45° em relação ao plano da fachada^{[185][186]}, sem remate nos topos. Na fachada poente^[186], os pilares atingem maiores dimensões, pois suportam as falsas varandas que rematam as salas, e ao mesmo tempo integram um pequeno espaço de arrumação no seu interior. Nas restantes fachadas, assiste-se à introdução de pilares de menores dimensões, que se assumem igualmente avançados em relação ao pano de parede, e na generalidade, ambos os pilares situam-se recuados em relação ao topo das lajes que definem cada piso. Neste sentido, permanece a intenção de fazer sobressair a estrutura do edifício, em detrimento dos elementos secundários que definem igualmente o conjunto.

Como se trata de um edifício de habitação, e como o terreno sofre uma inclinação descendente de poente para nascente, o primeiro piso de habitações encontra-se ligeiramente elevado face ao terreno, não o suficiente para assumir-se como um piso, e como tal vêm confirmar a maioria dos edifícios de habitação colectiva projectados pelo arquitecto, que se constituem como elevados em relação ao chão segundo uma altura que não atinge um piso. Deste modo, é possível conseguir uma certa privacidade em cada apartamento que constitui o primeiro piso em consonância com as varandas falsas que de certa forma promovem o afastamento dos peões perante a fachada poente.

O assentamento dos pilares na fachada poente, na base perimetral de betão que os suportam, não se faz na totalidade da área do pilar, mas sim, na diagonal do mesmo^[185], criando uma ilusão de que o objecto parece flutuar na respectiva implantação, e como tal, este aspecto, acaba por reforçar a leveza estrutural, assim como o carácter objectual que o edifício apresenta. Também se denota uma certa leveza na introdução das varandas falsas que definem a totalidade da mesma fachada, permitindo não só privacidade perante os olhares vizinhos, como também uma total permeabilidade visual entre elas, perante os usuários que vivem em cada apartamento. O aspecto massivo conferido pelo emprego do betão como elemento de definição estrutural, na expressão da sua dimensão na conformação do edifício, é totalmente contradita pela leveza conferida pelos fossos verticais que



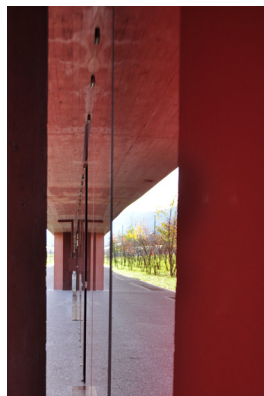
190. Imagem virtual do interior de um dos apartamentos



191. Vista do interior do piso térreo, onde se faz o acesso aos apartamentos



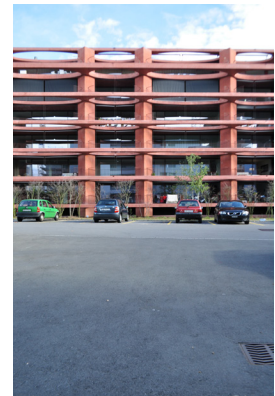
192. Pormenor do pilar no piso térreo e respectivo assentamento na junta do pavimento



193. Pormenor da fachada em painéis de vidro lacado.



194. Pormenor do gaveto sudoeste



195. Vista parcial da fachada poente



196. Vista geral do edifício

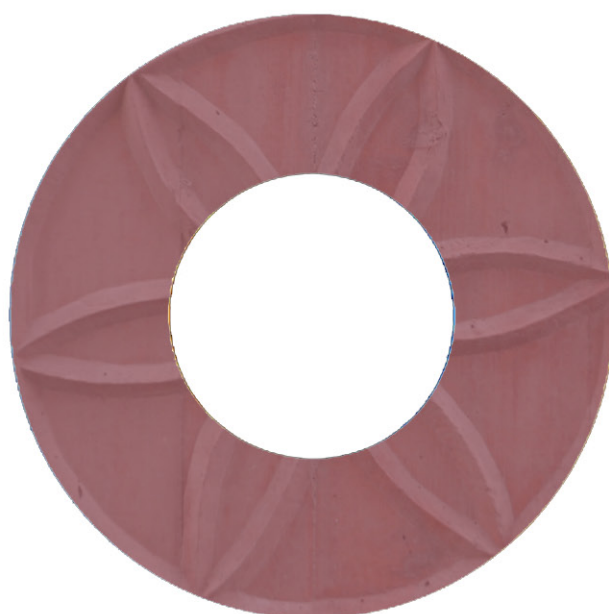
ajudam a providenciar uma percepção diferente do espaço⁰¹.

Toda a execução do edifício denota uma preocupação pelo detalhe, patente por exemplo na modulação dos painéis de vidro, que respeitam sempre as mesmas dimensões, quer da unidade, quer da totalidade do conjunto, que corresponde à dimensão total do edifício, ou na própria estrutura de betão, nas junções entre os pilares dispostos a 45 graus e as respectivas bases. Este controlo da medida, desde o geral até ao particular, culminam numa entidade geométrica de grande harmonia, que evidenciam o carácter unitário do edifício.

Ainda que se destaque em relação ao edifício analisando anteriormente, dado o emprego de uma maior regularidade estrutural, e uma certa recorrência a um sistema modular, é possível identificar a linguagem arquitectónica inerente, que prima por uma maior leveza dos elementos empregues de definição estrutural, formal e espacial. A obra mantém o carácter de objecto unitário, na globalidade e particularidade da respectiva execução, na uniformização visual de todos os materiais empregues, e na simplicidade com que estes são aplicados, resultando num todo claramente identificável.

A leveza estrutural é assim mais uma vez confirmada pela redução dos elementos em betão, pela linguagem empregue de laje e pilar, ou ainda, pelas varandas falsas em forma de elipse que criam fossos verticais, promovendo uma maior permeabilidade visual. [Para mais informação gráfica, ver Anexo, p.164]

01 *"For the residents these elliptical openings generate a sense of distance, since they prevent neighbours from seeing into each other's apartments. At the same time the correspondence between each of these round forms and the individual apartments gives residents a feeling of living alone in a centre. The perception of space changes according to the point of view and the position of the sun";* excerto da memória descritiva do projecto em questão, in El Croquis, p.169



Considerações Finais



197.Casa de Férias nos Açores, título do projecto realizado no âmbito da cadeira de projecto orientada por Valerio Olgiati, segundo um tema comum à turma: o Pátio [mais informação: ver Anexo p. 170]

“E este é o momento da opção: oferece-se-nos a possibilidade de dizer tudo, de todos os modos possíveis, e temos de chegar a dizer uma coisa, de um modo particular.

O ponto de partida das minhas conferências será portanto este momento decisivo para o escritor: a separação da potencialidade ilimitada e multiforme para encontrar uma coisa que ainda não existe mas que só poderá existir aceitando limites e regras. Até ao momento anterior àquele em que começamos a escrever, temos a nossa disposição o mundo - o que para cada um de nós constitui o mundo, uma soma de informações, de experiências, de valores - o mundo dado em bloco, sem um antes nem um depois, o mundo como memória individual e como potencialidade implícita; e nós pretendemos extrair deste mundo um discurso, uma narrativa, um sentimento: ou talvez mais exactamente pretendemos realizar uma operação que nos permita situar-nos neste mundo. Temos à disposição todas as linguagens: as elaboradas pelas disciplinas mais variadas, com a finalidade de alcançar as mais diversas formas de conhecimento; e nós pretendemos extrair delas a linguagem adequada para dizer o que queremos dizer, a linguagem que é o que queremos dizer.

De todas as vezes o início é este momento de separação da multiplicidade dos possíveis: para o narrador o afastar de si a multiplicidade das histórias possíveis, de modo a isolar e a tornar contável a história individual que decidiu contar esta noite; para o poeta o afastar de si um sentimento do mundo indiferenciado para isolar e combinar um acordo de palavras em coincidência com uma sensação ou um pensamento” ⁰¹

Considerações finais

A arquitectura contemporânea, título para um campo da multidireccionalidade de acções, assenta num único paradigma que consiste na ausência do mesmo na orientação das estratégias projectuais. A multiplicidade de linguagens expressam-se em arquitecturas das mais variadas formas, cujo fundamento assenta nos parâmetros individuais da coerência narrativa de um projecto. Neste sentido, a estratégia projectual em estudo, assume a particularidade de agir na conformação de uma arquitectura unitária, que admite como fundamento a expressão formal de uma ideia de projecto, unindo de modo conciso, a referência, a base formal, o material, e a dualidade de opostos, como instrumentos de um mesmo processo.

A ideia por si só assume o protagonismo na conformação da arquitectura de Valerio Olgiati, como motor da estratégia projectual. Ao mesmo tempo, a ideia implica a invenção que parte do nada, para a realização de uma arquitectura nova. A constatação da mesma afirmação subentende uma contradição, explicada aquando a compreensão dos instrumentos que o arquitecto utiliza em função da manifestação da ideia na forma. Como tal, o papel da referência revela-se importante no sentido em que permite estabelecer um suporte conceptual e formal seguro, proveniente de uma selecção restrita e consciente por parte do arquitecto. A referência confirma uma mesma arquitectura que se baseia em leis próprias, que permaneceram no tempo histórico, pelo poder que a caracterizava, expresso sobretudo a nível formal, espacial e sobretudo, tipológico.

No entanto, também um mesmo conjunto de referências revelaram-se importantes se avaliadas a nível conceptual, e consequente significado metafísico no âmbito da interpretação por parte do arquitecto. Neste sentido, visualizou-se a extrapolação dos mesmos elementos referenciais para a obra do Arquitecto, aplicando-os na recriação de uma lógica do edifício, consoante a realidade pertencente a cada projecto.

Do mesmo modo, para a concretização de uma arquitectura que tem como base a invenção é necessário a negação da influência primordial que certos elementos podiam comprometer a forma arquitectónica. Neste sentido, a negação da participação da referência contextual na conformação geométrica, assim como a negação da história, culminam numa arquitectura que se autoreferencia. O modo como este processo é realizado, e retomando a questão da importância da ideia, tem a ver com o respectivo pressuposto formal que determina a própria estratégia. Nesse sentido, a emergência física da coisa criada parte de formas puras e universais, que conformam uma base abstracta resultante de um processo mental, à qual é posteriormente dividida e transformada, para conferir ao objecto a sua identidade. Um processo que o arquitecto denomina de “divisão” que visa reduzir ao essencial a narrativa projectual. Essencialidade volumétrica e espacial, cujos componentes estão em estreita relação entre eles, e que no conjunto prefazem o todo conciso.

O mesmo processo de divisão conduz igualmente a uma negação da modularidade, por ser algo que fragiliza a forma arquitectónica enquanto entidade, fazendo prevalecer por outro lado, relações geométricas bastante precisas, respondendo a eixos próprios, caracterizadores da lógica tipológica de cada edifício. Uma estratégia que vá contra o sistema domino, das estruturas que tem em conta a repetição para funcionar, tentando individualizar cada elemento que estrutura na forma, tentando culminar num organismo totalitário, onde a parte e o todo estão em estreita relação indissociável.

É precisamente o material empregue na conformação volumétrica das obras realizadas pelo arquitecto que se consegue enfatizar o carácter de organismo formal. Dadas as suas características, o betão armado aparente acaba por ser o material ideal de definição estrutural, formal e espacial, conseguindo assim mostrar, através da sua nudez visível, as relações entre partes e o todo que se baseiam na indissociabilidade dos mesmos. O emprego único deste material tem a capacidade de conferir um maior poder formal e consequentemente potenciar o poder visual da própria forma. O betão por si só, por ser um material informe, permite a obtenção de uma só entidade construída, após a solidificação, e se bem concebido, é capaz de resolver as necessidades energéticas inerentes à construção de um edifício.

De forma a complementar o círculo circunscrito à estratégia projectual em estudo, Valerio Olgiati utiliza como premissa consciente do respectivo processo conceptual, o paradoxo formal, ou seja, a dualidade de opostos conviventes na mesma entidade geométrica. Esta atitude, revela a intenção de prender a atenção do observador, uma vez que as formas, sendo derivadas de uma base formal pura, seriam de fácil leitura, e como tal, há a necessidade

de introduzir um paradoxo dentro da mesma unidade, confluindo para uma confusão do observador, que varia entre o que parece, e o que efectivamente é. A mesma atitude mostra-se assim como mais uma confirmação da preocupação objectual patente nas obras do arquitecto, que respondem formalmente à dualidade de opostos.

Perante as premissas de uma estratégia projectual, que suporta a criação de uma arquitectura unitária, levantou-se uma questão que se debruça sobre a relação entre os mesmos pressupostos e a concreta conformação dos edifícios concebidos, se existe ou não algum tipo de estratégia tipológica que suporte toda a realização física. Deste modo, ao proceder-se à associação das várias obras, quer a nível cronológico, quer a nível programático, quer a nível de dimensão, percebeu-se que existe de facto uma uniformização da linguagem arquitectónica empregue, que varia entre o peso monolítico e a leveza estrutural. A mesma variação de linguagem, é resultante da função associada à dimensão que os edifícios adquirem.

Peso monolítico, porque corresponde a uma maior compacidade formal, espacial e estrutural, ainda que seja contradito pelas pequenas dimensões que os edifícios adquirem. No entanto, as superfícies mais encerradas, a espessura das paredes, a rigidez dos esquemas simétricos, permitem uma definição volumétrica e espacial que reside na estaticidade e como tal, garantem um carácter de peso visual, que o segundo grupo de obras não atinge. O exemplo do Atelier Bardill e da Escola de Paspels, assim como os restantes edifícios, responde a esta vertente formal, de modos bem diferentes, mas que se complementam, utilizando contudo toda a base conceptual da estratégia projectual em estudo no primeiro capítulo. A compacidade quer da agregação dos espaços, quer da volumetria, a uniformização visual conferida pelo emprego de um único material, interior e exterior, e a disposição estratégica dos vãos que se abrem para o exterior, permitem uma conformação volumétrica que se caracteriza pelo seu peso monolítico, quer visual quer físico.

Por outro lado, a Leveza estrutural remete para uma linguagem que estabelece como premissas, o alcance de uma maior dinamicidade, quer estrutural, quer formal, reflectida na redução dos elementos de conformação volumétrica empregues, e na tradução do organismo estrutural, utilizando unicamente como elementos a laje e o pilar. Os grandes vãos, assim como a flexibilidade espacial, resultado de uma disposição aparentemente aleatória dos elementos estruturais, e pela consequente abertura para o exterior, permite uma certa generalidade, que é transversal às obras do mesmo grupo. A maioria das obras, apesar de partirem de formas puras, sofrem com o gesto geral que implica a deformação do esqueleto, e consequente carácter geral do construído. São caracterizadas pela individualidade dos elementos estruturais, que se destacam no âmbito do conjunto, pela especificidade que apresentam - quer enviesados, quer inclinados face ao plano vertical.

As grandes superfícies envidraçadas que encerram os grandes vãos, encontram-se recuadas face ao plano exterior da fachada definido pela estrutura, evidenciando um contraste luz e sombra, que acaba por dar realce ao próprio esqueleto estrutural.

A expressão de uma arquitectura unitária está patente em volumes ditos inteiros e de difícil fragmentação, onde se depreende uma facilidade de leitura dos mesmos, por parte do observador. A respectiva conformação, aliada ao controlo do geral e do particular, expressam-se em formas caracterizadas por um poder inerente, e potenciadas pelo inerente carácter objectual, patente na utilização de formas puras como premissa do projecto.

A ideia revela-se o motor da emersão da forma e estabelece como premissa a invenção da ideia em função de um novo organismo, que assume a generalidade da arquitectura - a gravidade - como único ponto em comum com as outras realidades projectuais. No entanto, procura inconscientemente o alcance da intemporalidade na arquitectura, quando o edifício responde a uma lógica particular ao nível formal, estrutural e tipológico, em consonância da ideia de projecto quando lhe foi concedida a realidade para intervir. A mesma atitude, culmina numa arquitectura de carácter autista, que nega a participação contextual, nega a história, e procura na particularidade de um momento, a generalidade formal capaz de sobreviver a tendências fugazes que caracterizam a panóplia de arquitecturas contemporâneas

O resultado de uma estratégia projectual que visa culminar numa arquitectura unitária pode correr o risco de resultar num autismo formal aquando a sua inserção em qualquer contexto. O edifício que se rege por leis próprias, cujos intervenientes que o conformam, actuam segundo uma preocupação objectual, conduzem a uma monumentalidade da arquitectura, aliado ao facto de, na mesma conformação, ser negada a circunstância no qual se insere assim como a história que o precede.

A estratégia projectual de Valerio Olgiati utiliza pressupostos concisos que actuam perante uma realidade não paradigmática, e como tal, o arquitecto opera com aquilo que acredita ser a transversalidade de toda a arquitectura - a forma e o espaço - segundo uma ordem conceptual e racional que rege toda a sua concepção. Deste modo, pode-se dizer que se trata de uma estratégia que não podia estar mais de acordo com o presente que nos é dado a intervir.

Bibliografia

Monografias

- BOTEY, Josep Maria; Oscar Niemeyer : works and projects ; trad. Carlos Sáenz de Valicourt, Graham Thomson. - 2ª tirada. - Barcelona : Gustavo Gili, 2002
- BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students, Ed. Markus Breitschmid, Virginia Tech Architecture Publications; USA, 2007;
- BREITSCHMID, Markus, The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati, Edition Archithese, Verlag Niggli AG, Zurich, 2008
- CALVINO, Italo, Seis propostas para o novo milénio, Trad. José Colaço Barreiros, Teorema, 1998;
- DEPLAZES, Andrea; Constructing architecture: materials processes structures: a handbook, 2ª Ed.; Basel, Birkhäuser, 2008
- FLORA, Nicola; Sigurd Lewerentz : 1885-1975; ed. by Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione ; essay by Colin St John Wilson; Milano : Electa, 2002
- FRAMPTON, Kenneth; Studies in tectonic culture: The poetics in the construction in nineteenth and twentieth century architecture; Ed. by John Cava.; Cambridge, Mass: The Mit Press, 1995;
- JODIDIO, Philip; Architecture in Switzerland, Koln, Taschen, 2006;
- JUDD, Donald, Complete writings 1959-1975; Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints; New York University Press, 2005
- LUCAN, Jacques; Composition, nom composition: Architecture et theories, XIX-XX Siècles; Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes; 2011;
- HERNANDEZ, Martin; Manuel J.; La invención de la arquitectura; Madrid, Celeste ediciones, 1997
- MONEO, Rafael; Aldo Rossi: The idea of Architecture and the Modena Cemetery; in Oppositions reader / ed. and introd. by K. Michael Hays. - 1st ed. - New York : P.A.P., 1998
- MONEO, Rafael; Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos ; Barcelona ; Actar, 2004
- MONTANER, Josep Maria; Despues del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX; Barcelona, Gustavo Gili; 1993;
- NOEVER, Peter; Donald Judd architecture=Donald Judd architektur; ed. Peter Noever ; essays by Rudi Fuchs, Brigitte Huck, Donald Judd. - Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2003
- SHINOHARA, Kazuo, Architecte japonais: 30 maisons contemporaines; Ed. par Société des Architectes – Paris, Ed. S.A.D.G. L'Equene, 1979;
- SOLÀ-MORALES, Ignasi; Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 2003
- STALDER, Laurent; Valerio Olgiati; Quart Verlag GmbH, Luzern; 2010;
- STEINMANN, Martin, Forme Forte, Ecrits 1972-2002, Birkhauser;
- ZABALBEASCOA, Anatxu; MARCOS, Javier Rodríguez; Minimalismos, GG, Trad. Maria Luiza Araújo, Barcelona, 2001
- Oppositions reader / ed. and introd. by K. Michael Hays. - 1st ed. - New York : P.A.P., 1998

Periódicos

El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial;
 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006;
 2G N.58/59 Kazuo Shinohara, Gustavo Gili, 2011;
 Revista NU#38 Ideia; Abril 2012, Dep de Arquitetura, FCTUC;
 DARCO Magazine 14, Valerio Olgiati, Mesglagama Ed.; Maio/Junho 2010;
 Index Newspaper nº01, Janeiro/Fevereiro/Março 2012
 A+U 2012:12, JA; Valerio Olgiati

Websites/Documentos Virtuais/Galerias Virtuais

<http://www.fas.harvard.edu/~cultagen/academic/shklovsky1.pdf>
<http://road-trip.syntone.org/wp-content/uploads/2011/04/judd.SPECIFIC.OBJECTS.pdf>
<http://xarts.usfca.edu/~rbegenhoefer/art120/lecture/Morris.pdf>
http://dreher.netzliteratur.net/3_LeWitt.pdf
www.olgiati.net
<https://www.facebook.com/pages/Valerio-Olgiati/485813811431673?ref=ts&fref=ts>
http://www.sika.com/content/dam/Corporate/01_General/publications/ambitions/ambitions_01_2008.pdf
<http://www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-072-%7C-june-2009/valerio-olgiati>
<http://terre-21.blogspot.pt/2012/01/atelier-bardil-valerio-olgiati.html>
<http://www.flickr.com/photos/7146058@N07/5308949861/in/photostream>
http://www.danielwalser.com/publications/World_Architecture_Valerio_Olgiati.htm
<http://pt.scribd.com/doc/51790824/Understanding-Swiss-national-identity-through-recent-architecture-in-the-Graubunden>
<http://waullye.blogspot.pt/2009/10/das-gelbe-hausmuseum.html>
<http://europaconcorsi.com/projects/26222-Perm-Museum-Xxi>

Conferências/Entrevistas

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-donald-judd-11621>
<https://vimeo.com/41236706>
http://www.dailymotion.com/video/xbfyun_jacques-lucan-composition-noncompos_creation#.UVCPyI6LjVU
 Entrevista “One Idea” <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>
<http://afasiaarq.blogspot.com/2011/05/valerio-olgiati.html> (Conferência em Harvard - clicar para começar o download)

Índice de Imagens

- 1- 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006;p.43
- 2- Oppositions reader / ed. and introd. by K. Michael Hays. - 1st ed. - New York : P.A.P., 1998, p.120; www.olgiati.net, retirada a 22.05.2012, 10:39
- 3- Entrevista “One Idea” <http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>
- 4- “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 10:52
- 5- “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 11:18
- 6 -http://4.bp.blogspot.com/-mjbTLEwFXrA/T0LyNQsBj_I/AAAAAAAAAAgU/MQu5MAaCi2c/s1600/casteldelmontepianta.jpg;26.09.2012, 22:40/ <http://rachelwoodmassey.files.wordpress.com/2012/03/castel-del-monte-005.jpg>, 26.09.2012, 22:41
7. “Autobiografia Iconográfica”, 26.07.2012, 20:19
8. Sofia Travassos©
9. Casa no Gaveto: in Kazuo Shinohara : architecte japonais : 30 maisons contemporaines / ed. par Société des Architectes. - Paris : Ed. S.A.D.G. L'Equene, 1979 p.127 / http://24.media.tumblr.com/tumblr_lymup34AiK1qat99uo1_500.jpg, 08.01.2013, 01:27
10. “Autobiografia Iconográfica”, 12.12.2012; 14:08
11. Casa Inacabada in Kazuo Shinohara : architecte japonais : 30 maisons contemporaines / ed. par Société des Architectes. - Paris : Ed. S.A.D.G. L'Equene, 1979 p.58
12. in Kazuo Shinohara : architecte japonais : 30 maisons contemporaines / ed. par Société des Architectes. - Paris : Ed. S.A.D.G. L'Equene, 1979 p.82
13. El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial, p.225
14. http://24.media.tumblr.com/tumblr_loqtj7YE0L1qhzitko1_500.jpg, 21:03:2013, 18:54
15. El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.204
16. Niemeyer BOTÉY, Josep Maria; Oscar Niemeyer: works and projects, trad. Graham Thomson, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.182
17. Niemeyer BOTÉY, Josep Maria; Oscar Niemeyer: works and projects, trad. Graham Thomson, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.182
18. “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 11:05
19. El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.118
20. “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 09.10.2012; 18:04/ El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.158
- 21 - “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 18:54
- 22 - “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 10:53
- 23 - “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 10:57
- 24 - “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 22.05.2012; 11:23
- 25 -Sofia Travassos©
- 26- Sofia Travassos©
- 27-<http://www.meyerdudsek.com/taipei.html>, 03.12.2012, 16:27
- 28 - Imagens retiradas dos periódicos, Sofia Travassos©
- 29 -<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/ryb.jpg>, 22.03.2013, 14:55
- 30- “Autobiografia Iconográfica” www.olgiati.net, 12.12.2012; 14:18
- 31- http://4.bp.blogspot.com/_5MApcQ3N4sE/TD25CgI6v-I/AAAAAAAAACrA/oVGNcXpEPdY/s1600/a0049334_10264648.jpg; 08.02.2013; 02:12
- 32-Sofia Travassos©
- 33- Sofia Travassos©
- 34 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.159 + Edição Sofia Travassos©
- 35- STALDER, Laurent; Valerio Olgiati; Quart Verlag GmbH, Luzern; 2010; p.48 + Edição Sofia Travassos©
- 36- El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.161 + Edição Sofia Travassos©
- 37 - 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.121
- 38- <http://socks-studio.com/img/blog/nils-ole-lund-00-First-the-Building-Then-the-Site-1982.jpg> ; 09.10.2012, 23:27
- 39 - <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/06/26/arts/26becher.190.jpg>; retirada a 11.12.2012, 12:03
- 40 - <http://s630.photobucket.com/user/ruderformssurvive/media/CARLANDRE-Pyramid.jpg.html> ;18.11.2012, 21:02
- 41 -Sofia Travassos©
- 42- http://prod-images.exhibit-e.com/www_mariangoodman_com/0272Lewitt1.gif, 15.10.2012; 12:45
- 43- Sol LeWitt, retirado em http://dreher.netzliteratur.net/3_LeWitt.pdf
- 44 - Sofia Travassos©
- 45 - Sofia Travassos©
- 46- Sofia Travassos©
- 47- Sofia Travassos©
- 48- Sofia Travassos©
- 49- Sofia Travassos©
- 50- Sofia Travassos©
- 51- Sofia Travassos©
- 52- Sofia Travassos©
- 53 -Sofia Travassos©
- 54- El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.118 + Edição Sofia Travassos©
- 55- El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.64 + Edição Sofia Travassos©; www.olgiati.net, 29.08.2012; 17:02
- 56- Sofia Travassos©
- 57- Sofia Travassos©
- 58 -Sofia Travassos©
- 59 - Sofia Travassos©
- 60 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.73 + Sofia Travassos©
- 61 - Sofia Travassos©
- 62 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.81
- 63 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.83
- 64 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.82
- 65 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.84 + www.olgiati.net; 15.10.2012, 16:49
- 66 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.85
- 67 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.85
- 68 - www.olgiati.net; 09.10.2012, 14:57
- 69 - 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.23/24
- 70 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.88
- 71 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.95
- 72 - <https://plus.google.com/photos/112667568151392527372/albums/5105729739975569937>, 09.10.2012; 17:18

- 73 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.90 + Edição Sofia Travassos©
- 74 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.90 + Edição Sofia Travassos©
- 75 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.90 + Edição Sofia Travassos©
- 76 - Sofia Travassos©
- 77 - Sofia Travassos©
- 78 - Sofia Travassos©
- 79 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.118
- 80 - 18.06.2012, 10:18
- 81 - www.olgiati.net; 17.01.2013; 18:03
- 82 - <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/46?ptID=1&shPg=4&artID=1066>; 29.08.2012; 17:03
- 83 - 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.110
- 84 - 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.110
- 85 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.131
- 86 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.139/p.130
- 87 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.132
- 88 - Sofia Travassos© / El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.137
- 89 - Sofia Travassos©
- 90 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.178
- 91 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.174
- 92 - Sofia Travassos©
- 93 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.175
- 94 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.208
- 95 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.209
- 96 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.209
- 97 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.209
- 98 - Sofia Travassos©
- 99 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.209
- 100 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.209
- 101 - <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=510243802322007&set=a.485862488093472.112877.485813811431673&type=1&theater> ; 11.11.2012, 11:30
- 102 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.191
- 103 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.191
- 104 - Sofia Travassos©
- 105 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.191
- 106 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.191 + Sofia Travassos©
- 107 - <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=510243802322007&set=a.485862488093472.112877.485813811431673&type=1&theater> ; 11.11.2012, 11:30 + Edição Sofia Travassos©
- 108 - Sofia Travassos©
- 109 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.207
- 110 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.207
- 111 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.207
- 112 - Google Earth + edição Sofia Travassos©
- 113 - Sofia Travassos©
- 114 - Frames retirados de <http://terre-21.blogspot.pt/2012/01/atelier-bardil-valerio-olgiati.html> + Sofia Travassos©
- 115 - DARCO Magazine 14, Valerio Olgiati, Mesglagama Ed.; Maio/Junho 2010; p. zzzzx78
- 116 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.27/29
- 117 - Sofia Travassos©
- 118 - Frame retirados de <http://terre-21.blogspot.pt/2012/01/atelier-bardil-valerio-olgiati.html>
- 119 - Sofia Travassos©
- 120 - Sofia Travassos©
- 121 - Sofia Travassos©
- 122 - Sofia Travassos©
- 123 - <http://www.dailyicon.net/magazine/wp-content/uploads/2010/05/bardill02dailyicon.jpg>, 27.12.2012; 11:29
- 124 - Sofia Travassos©
- 125 - Google Earth + edição Sofia Travassos©
- 126 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.56
- 127 - Sofia Travassos©
- 128 - Sofia Travassos©**
- 129 - Sofia Travassos©/ El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.61 /Sofia Travassos©/El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.61
- 130 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.60
- 131 - Sofia Travassos©
- 132 - Sofia Travassos© + El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.71
- 133 - Sofia Travassos©
- 134 - 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.54
- 135 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.64
- 136 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.70
- 137 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.64
- 138 - Sofia Travassos©
- 139 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.205
- 140 - A+U 2012:12, JA; Valerio Olgiati p. 8; <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/46?ptID=1&shPg=4&artID=1078>, 29.08.2012; 17:21
- 141 - <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/46?ptID=1&shPg=4&artID=1062>; 29.08.2012; 17:21 ; 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.78
- 142 - El Croquis nº156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.87
- 143 - <http://media8.news.ch/news/240/71138-21.jpg>; 23.11.2012; 16:02
- 144 - 2G nº37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.104

- 145 - 2G n°37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.103
 146 - <http://www.npm.gov.tw/sbranch/en/competition/MACS/finalist05.htm>, 04.12.2012; 10:21; <http://www.meyerdudeseck.com/taipei.html>, 03.12.2012, 16:27
 147 - <http://www.meyerdudeseck.com/taipei.html>, 03.12.2012, 16:27
 148 - 2G n°37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.120
 149 - STALDER, Laurent; Valerio Olgiati; Quart Verlag GmbH, Luzern; 2010; p.48
 150 - 2G n°37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.129/130
 151 - 2G n°37 Valerio Olgiati, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; p.128
 152 - <http://www.trendengel.com/wp-content/uploads/2010/02/olgiati3.jpg>; 09.10.2012; 14:20
 153 - <http://www.flickr.com/photos/7146058@N07/page6/>
 154 - www.olgiati.net; 09.10.2012, 18:02
 155 - <http://www.flickr.com/photos/7146058@N07/page6/>; 19.12.2012, 16:47
 156 - www.olgiati.net; 25.05.2012; 19:37
 157 - Sofia Travassos©
 158 - <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/46?ptID=1&shPg=4&artID=1070>; 29.08.2012; 17:03
 159 - www.olgiati.net; 29.08.2012; 17:03
 160 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.167
 161 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.167
 162 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.205
 163 - <http://europaconcorsi.com/projects/26222-Perm-Museum-Xxi>, 15.10.2012; 17:57
 164 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.204
 165 - <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/46?ptID=1&shPg=4&artID=1078>, 29.08.2012; 17:01
 166 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.212
 167 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.213
 168 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.148 + Google Earth + Edição Sofia Travassos©
 169 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.152 + Sofia Travassos©
 170 - Sofia Travassos©
 171 - Sofia Travassos©
 172 - Sofia Travassos©
 173 - Sofia Travassos©
 174 - Sofia Travassos©
 175 - Sofia Travassos©
 176 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.159
 177 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.158
 178 - Google Earth + Sofia Travassos©
 179 - <http://www.zugschleife.ch/index.asp?lang=&pgnr=40100>
 180 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.168/169 + Edição Sofia Travassos©
 181 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.169
 182 - Sofia Travassos©
 183 - Sofia Travassos©
 184 - Sofia Travassos©
 184 - Sofia Travassos©
 185 - Sofia Travassos©
 186 - Sofia Travassos©
 187 - El Croquis n°156 – Valerio Olgiati 1996 2011; Madrid, 2011; El Croquis editorial; p.171
 188 - Sofia Travassos©
 189 - Sofia Travassos©
 190 - www.olgiati.net; 10.01.2012; 01:12
 191 - Sofia Travassos©
 192 - Sofia Travassos©
 193 - Sofia Travassos©
 194 - Sofia Travassos©
 195 - Sofia Travassos©
 196 - Sofia Travassos©
 197 - Projecto realizado no âmbito da cadeira de projecto leccionada por Valerio Olgiati na Accademia de Architettura de Mendrisio, Sofia Travassos©



Anexo

A visita a algumas obras do Arquitecto em estudo revelou-se importante na percepção geral e total do edifício, dada a parcialidade das informações disponibilizadas nas publicações dos projectos correspondentes. Neste sentido, no presente Anexo, estão publicadas alguns outros pontos de vista, da minha autoria, decorrente da visita efectuada entre 25 de Outubro de 2012 e 1 Novembro do mesmo ano. A análise cuidada dos mesmos registos, revelou-se essencial na análise do edifício, estimulando um olhar cuidado entre o desenho e o existente.

Assim, os registos contemplam os seguintes projectos:

Atelier Bardill , Scharans, Suíça	p.154
Escola de Paspels , Paspels, Suíça	p.156
Centro de visitantes do Parque Nacional Suíço , Zerne, Suíça	p.160
Auditório de Landquart , Landquart, Suíça	p.158
Escritório de Valerio Olgiati , Flims, Suíça	p.160
Casa Amarela , Flims, Suíça	p.161
Edifício de Habitação Colectiva de Zug , Zug, Suíça	p.163

A referência à experiência disciplinar efectuada no 2º Semestre do ano de Erasmus com o dito arquitecto, revelou-se como o ponto de partida para a presente dissertação, e como tal, identificou-se a inerente importância da respectiva inclusão no presente Anexo.

Da Experiência	p.166
-----------------------	-------

Atelier Bardill, Scharanz, Suíça



1 - Vista da entrada directa para o pátio



2 - Pormenor do remate da parede do pátio



3 - Caixilho da porta de correr do pátio



4 - Escadas helicoidais que ligam o pátio e a garagem no piso inferior



5 - Vista do interior do pátio



6 - Vista da entrada para a garagem



7 - Vista da fachada este



8 - Vista da entrada para o pátio



9 - Vista para o alçado interior do pátio



10 - Vista da fachada Este



11 - Vista da fachada Oeste



12 - Vista parcial do pátio



13 - Pormenor das rosáceas esculpidas

Escola de Paspels, Paspels, Suíça



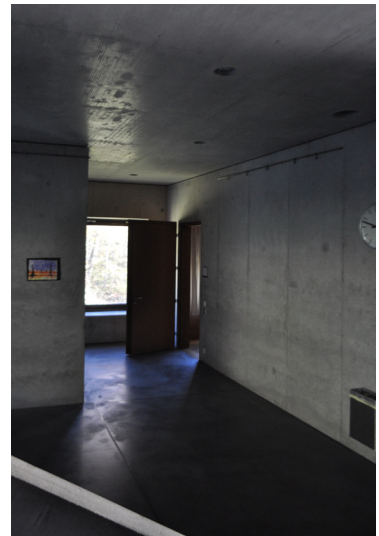
13 - Vista parcial do gaveto Sul



14 - Vista do espaço de circulação do primeiro piso



15 - Vista lateral das escadas de tiro, no primeiro piso



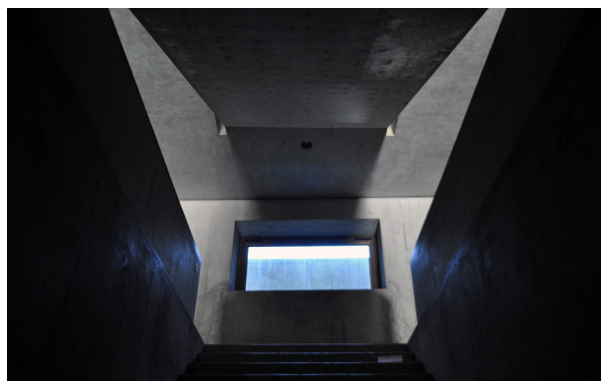
16 - Vista do espaço de circulação do primeiro piso



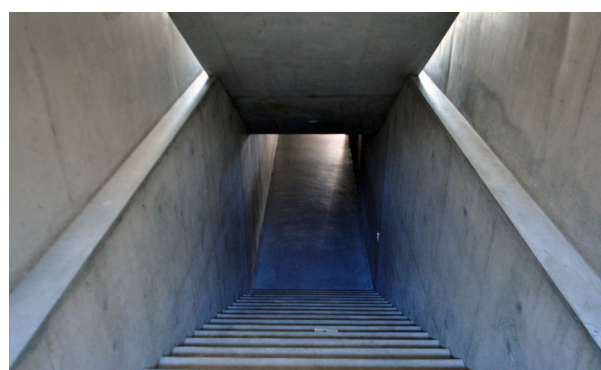
17 - Vista parcial do gaveto, e das fachadas orientadas a Norte e a Oeste



18 - Vista da Fachada Este



19 - Vista do interior das escadas da ligação subterrânea com o piso térreo



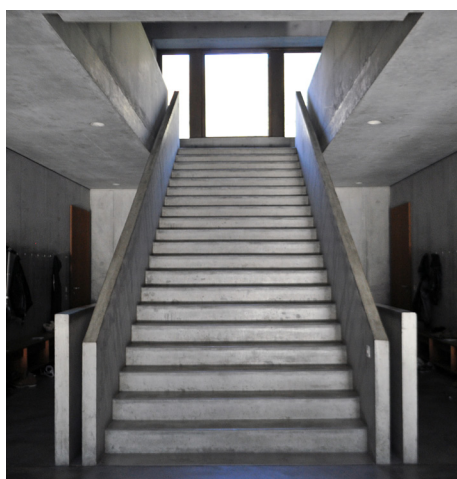
20 - Vista oposta do interior das escadas da ligação subterrânea com o piso térreo



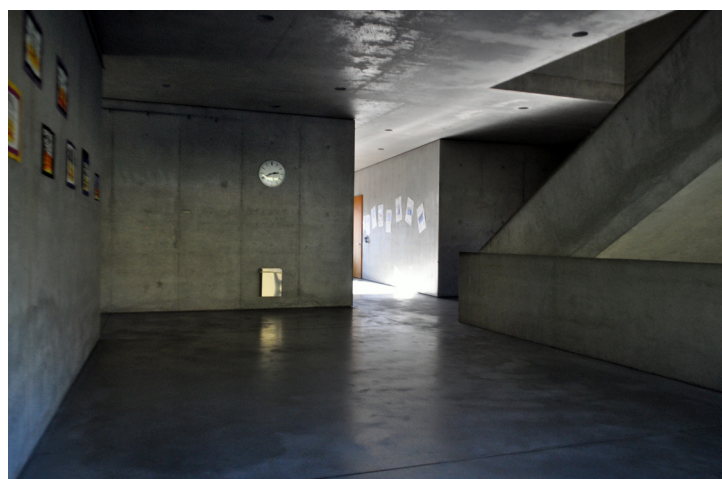
21 - Vista do piso térreo para a entrada num dos espaços de aula



22 - Pormenor da lâmpada embutida no betão segundo um buraco circular



23 - Escadas de tiro no piso térreo



24 - Espaço de circulação do primeiro piso

Auditório de Landquart, Landquart, Suíça



25 - Fachada posterior



26 - Ligação entre o edifício novo e existente (fachada principal)



27 - Ligação entre o edifício novo e existente
(fachada posterior)



27 - Ligação entre o edifício novo e existente (vista interior)



28 - Panorâmica da fachada posterior



29 - Vista parcial da fachada posterior



30 - Vista parcial da entrada



31 - Vista parcial da entrada



32 - Vista da fachada lateral



33 - Vista da fachada lateral



34 - Vista da fachada principal

Centro de Visitantes do Parque Nacional Suíço, Zernez, Suíça



35 - Vista da saída de emergência, fachada posterior



36 - Fachada posterior



37 - Detalhe da superfície da parede



38 - Vista geral do edifício



39 - Vista geral do edifício, entrada



40 - Pormenor do caixilho



41 - Porta de entrada



42 - Pormenor do caixilho



43 - Pormenor do caixilho



44 - Vista geral



45 - Vista parcial



46 - Vista geral



47 - Vista parcial da fachada posterior

Casa Amarela e Escritório Valerio Olgiati, Flims, Suíça



48 - Vista da entrada



49 - Vista da fachada posterior



50 - Vista parcial da fachada posterior



51 - Vista da rua: à esquerda, a casa de Valerio Olgiati, à direita, o escritório



52 - Pormenor da iluminação exterior embutida; Entrada principal; Entrada secundária de serviços



53 - Fachada para a rua

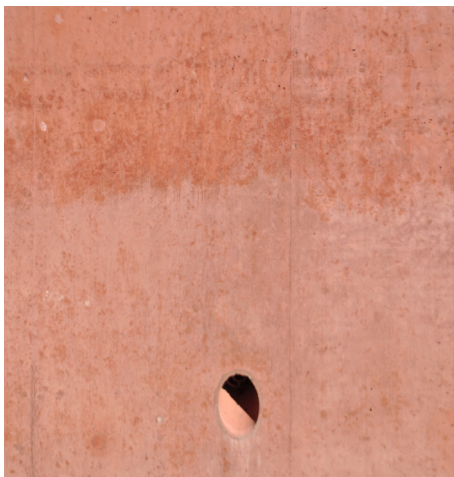


53 - Detalhe da superfície da fachada



54 - Fachada Oeste

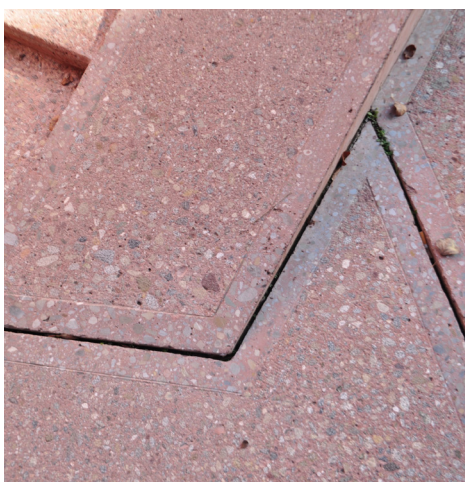
Edifício de Habitação Colectiva de Zug, Zug, Suíça



55 - Pormenor da iluminação exterior embutida



56 - Vista parcial da fachada Sul



57 - Pormenor de encontro da rampa com o pavimento horizontal



58 - Pormenor de encontro da rampa com o pavimento horizontal



59 - Pormenor do caixilho na fachada Este, piso térreo



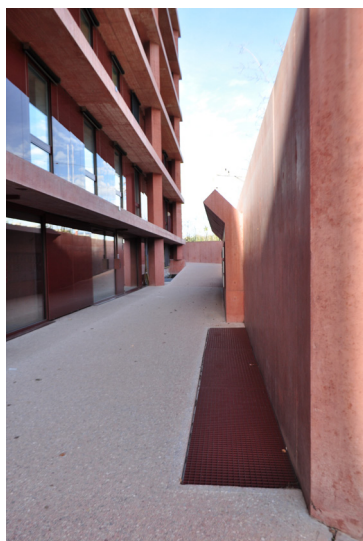
60 - Acesso pela fachada Sul à fachada Este



61 - Vista parcial da fachada Este



62 - Vista parcial das falsas varandas, fachada Oeste



63 - Acesso pela fachada Sul à fachada Este



64 - Assentamento dos pilares no embasamento, fachada Norte



65 - Vista parcial do gaveto Noroeste



66 - Vista parcial da Fachada Este

Da experiência

“Estou a seguir uma estratégia clara, ao dar ou ao tirar aos alunos, alguns instrumentos com os quais eles apresentam e falam sobre uma ideia. Desta forma, posso focar a concentração nos aspectos conceptuais do projecto”⁰¹

De forma a complementar a estratégia projectual levada a cabo por Valerio Olgiati, nada é mais adequado do que expor a experiência do respectivo método de ensino na cadeira de projecto leccionada na Academia di Architettura de Mendrisio na Suíça.

Em cada semestre, Olgiati, juntamente com a sua dupla de assistentes, propõe um tema base no qual cada estudante terá que abordar em cada projecto particular. O tema tanto pode variar entre uma tipologia, um espaço, ou um programa, a partir do qual é dada a possibilidade de escolha, ao estudante de todas as condicionantes do projecto.

O segundo semestre efectuado na escola de arquitectura de Mendrisio, na Suíça, constituiu-se como um marco importante, de grande impacto num percurso até então percorrido, carregado de convicções concisas e seguras do que se imaginava que poderia ser a realização de um projecto.

Foi o impacto necessário para por em causa um processo apreendido do ensino na escola do Porto, marcado pelo rigor geométrico das composições associadas a um conhecimento aprofundado da construção, em consonância com a forma de arquitectura, na sua restrição e emersão face aos alinhamentos urbanos, como metodologia que confere uma maior segurança ao corpo formal idealizado. O desenho como instrumento da procura da forma, explorando relações espaciais, ou simplesmente como forma de fazer emergir o objecto que se adaptará às circunstâncias, foram preocupações sempre constantes ao longo dos quatro anos frequentados na FAUP.

Neste segundo semestre, surgiu a oportunidade de frequentar a cadeira de projecto leccionada pelo Arquitecto Valerio Olgiati, que desde logo adoptou uma atitude particular na sua disciplina, distinguindo-o dos restantes Professores pelo

01 Index Newspaper nº01, Janeiro/Fevereiro/Março 2012; Entrevista a Valerio Olgiati, por Rodrigo da Costa Lima, p.11

respectivo método estipulado de orientação projectual.

Como ponto de partida, era dado como base do problema, um tema geral a todos os intervenientes, como único elemento de aproximação ao projecto. Um ‘motor’, que neste caso específico seria o Pátio. A partir daí, foi proposta uma exposição da reflexão do que para cada estudante seria o significado do pátio no contexto de um edifício, na sua conformação e a indissociabilidade dos mesmos.

De seguida, era nos dado a escolher a escala do pátio que iríamos desenvolver, que se dividia em quatro parâmetros de S, M, L, XL (respectivamente Small, Medium, Large e Extra-Large). Assim, escolhida a escala, seria posteriormente sorteado a área respectiva do pátio dentro de cada parâmetro, sendo que variava entre os 5m² aos 5000 m², respectivamente.

Na medida em que foi proposto um tema geral, associado a uma escala e área precisa do pátio, estabeleciam-se assim as condições mínimas de iniciação ao desenvolvimento do projecto. Num passo posterior, foi exigido a escolha do lugar, da ideia e da função que ficaria ao critério de cada estudante, desde que se obtivesse uma coerência geral, onde o pátio teria de ser obrigatoriamente o centro de todo o projecto, a razão de ser do edifício que seria pensado por nós.

Desde logo, inicia-se o conflito dispersivo, no sentido em que, proveniente de uma ‘escola’ que nós dá à partida todas as circunstâncias do projecto, como o lugar, a área, o programa, aqui é nos dado à priori uma ideia semi-formal⁰² do edifício, posteriormente desenvolvida dependendo do critério de escolha das várias condicionantes. Antes de mais, o processo de desenvolvimento da ideia implica uma reflexão espacial do edifício e das suas relações intrínsecas com o elemento que não lhe pode faltar - o pátio. Conduz à partida, a uma procura do seu significado espacial e formal, antes de qualquer tipo de discurso do lugar, do programa, obrigando a começar verdadeiramente do zero, negando qualquer realidade alheia ao edifício.

Iniciam-se as apresentações e as discussões conjuntas à volta deste tema. São apresentadas diferentes ideias, à partida imediatas, outras de difícil formulação. Com o professor arquitecto Valerio Olgiati, só nos é dada a possibilidade de discutir formalmente cinco vezes cada projecto, num leque de apresentações onde são seleccionados 6/7 estudantes por semana para exporem o respectivo projecto. Este,

02 Semi-formal no sentido em que a noção de pátio em si, já enuncia uma certa conformação formal e espacial. O facto de ser um espaço exterior, que está aberto ao céu e a todas as acções atmosféricas, é limitado por elementos físicos, quer sejam muros, outros espaços, etc, constituindo-se assim, esses os componentes que o fazem designar como tal.

é discutido perante todo o colectivo da turma, sendo que duas dessas apresentações são assistidas por críticos/arquitectos externos à escola, como foi o caso de uma crítica intermédia com o Engenheiro Patrick Gartmann, para a resolução estrutural do projecto, e na crítica final com a arquitecta Annette Gigon, pertencente à dupla de arquitectos suíça, Annette Gigon / Mike Guyer.

“I remember when I started to teach. I told my teaching associates that they are not allowed to bring paper or pen into the studio because I did not want them to draw anything on students’ drawings. I wanted the student to develop everything by themselves. The teaching associates were only there to discuss the projects with the students, to discuss that student’s architectural intention of a particular project. This was too hard on the students. We had to make a change. The way we do it now is the teaching associates conduct ‘desk critiques’(...) It is important to me that the students develop their own projects. So as regular reviews are concerned, I ask the students to present their projects publicly because then the student and I have to be neutral and objective. It is all about the project.”⁰³

Durante o período de desenvolvimento do projecto, não nos é permitido desenhar, quer durante as discussões informais com os assistentes, quer com o próprio professor. Tal não era permitido aquando da tentativa de explicar formalmente e imagicamente o edifício, mas eventualmente apenas para resolução de problemas planimétricos ou de detalhes construtivos. Isto conduziu a uma outra exigência que obrigava a explicar por palavras a ideia do projecto, na tentativa de clarificar o significado do pátio no contexto do edifício ou vice-versa, num contínuo processo mental de conceptualização de uma forma, na justificação da sua razão de ser, promovendo, segundos significados de ordem filosófica. Para além disso, tal como o desenho, era-nos igualmente impedido de apresentar maquetas ou qualquer modelo tridimensional que promovessem a clarificação da explicação do projecto. A única maqueta realizada, foi precisamente para a crítica final, no âmbito da realização de um pequeno filme⁰⁴ que mostrasse o espaço do pátio e o respectivo carácter espacial.

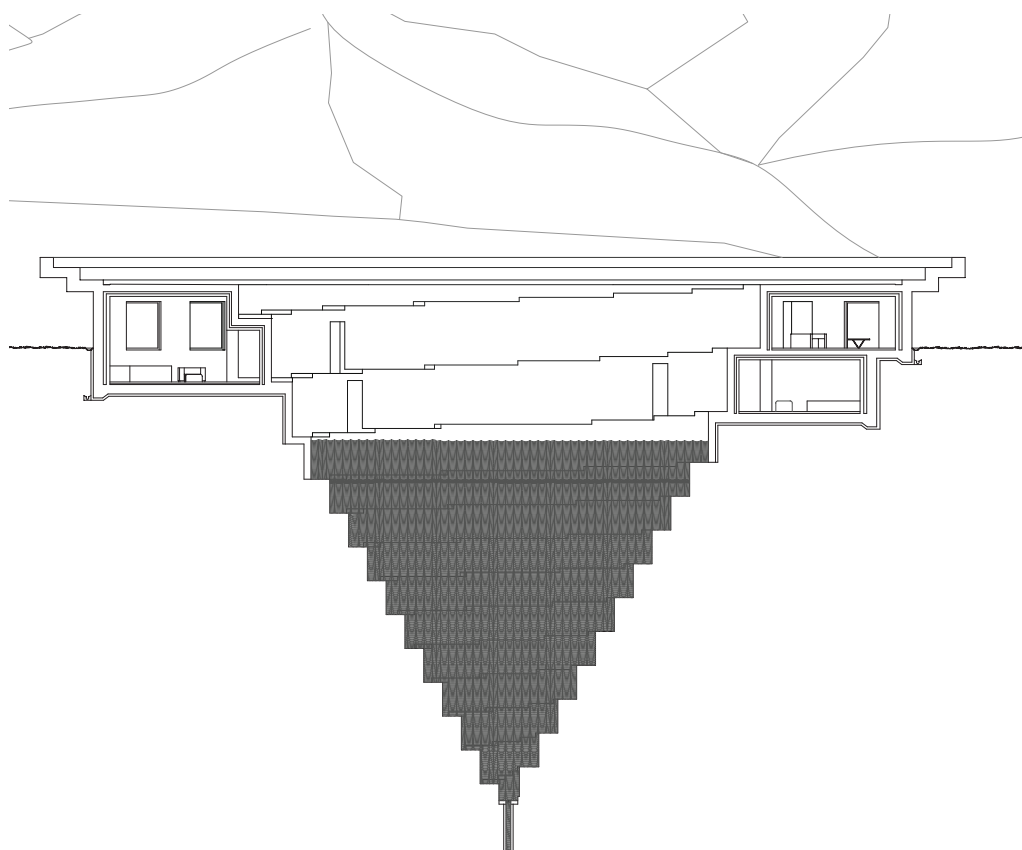
Neste âmbito da estratégia projectual proposta, assistiu-se a mudanças repentinas de ideias associadas a formas, num processo quase natural de recomeço de um ponto de partida, de uma tabula rasa em constante renovação, como um exercício instrutivo de formulação de ideias e respectivas expressões das mesmas.

03 BREITSCHMID, Markus; Valerio Olgiati, Conversations with Students; Virginia Tech Architecture Publications, 2007; p.31

04 Video do projecto pode ser visualizado aqui: <http://www.youtube.com/watch?v=EIBiSkfCl3A&feature=plcp>



1 - Alçado do gaveto



2 - Corte transversal

A escala escolhida para a concretização do projecto foi o Small, tendo sido sorteada a área de 130m², correspondente à área do pátio do edifício que teria de conter.

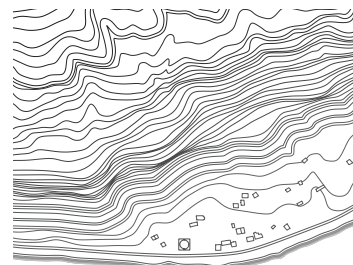
O local escolhido para a realização do exercício foi uma vila localizada a sudeste da ilha de São Miguel.

Deste modo, a ideia do projecto, conduziu a que o pátio neste caso, surgisse como um contentor de água do mar, mais concretamente como uma piscina de marés, como um gesto que tenta alcançar o fundo da terra, procurando vazios rochosos, de modo a receber a água do oceano, que se pretendia calma, no interior de uma casa de férias particular. Para expressar de melhor maneira a ideia obtida, a imagem de uma espiral seria talvez a forma mais adequada a esta inquietação projectual.

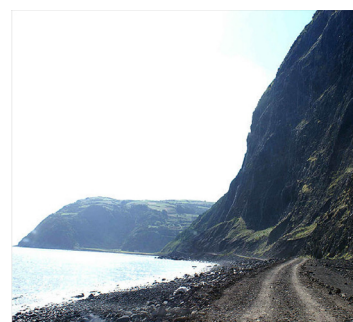
A casa implanta-se numa região onde se assiste a um pequeno aglomerado de casas de férias particulares. A norte do terreno, localiza-se uma escarpa de 200 metros de altitude, sendo que o terreno caracteriza-se como uma fajã e situa-se a uma cota de 3 metros acima do nível médio da água do mar. O programa, como atrás foi referido, consiste numa casa de férias particular, para um casal ou apenas para uma pessoa.

O gesto é potenciado pela escavação da rocha basáltica, tão comum na região de São Miguel, assim como na maioria do arquipélago. A construção inicia-se neste processo de escavação, mas é complementada pela continuação da mesma lógica construtiva através de um volume em betão da mesma cor, que se desenvolve segundo uma espiral de degraus que culmina na cobertura, quase como um terraço simbólico de descanso, após um longo percurso ascendente.

A casa, e o respectivo espaço interior, desenvolve-se como um organismo à volta do pátio, com um percurso interior que é paralelo ao percurso exterior, evidenciado pela espiral escalonada que conduz aos cinco diferentes espaços, que se relacionam com o exterior de forma progressiva. Isto é, a entrada é processada à cota do terreno,



3 - Planta de implantação



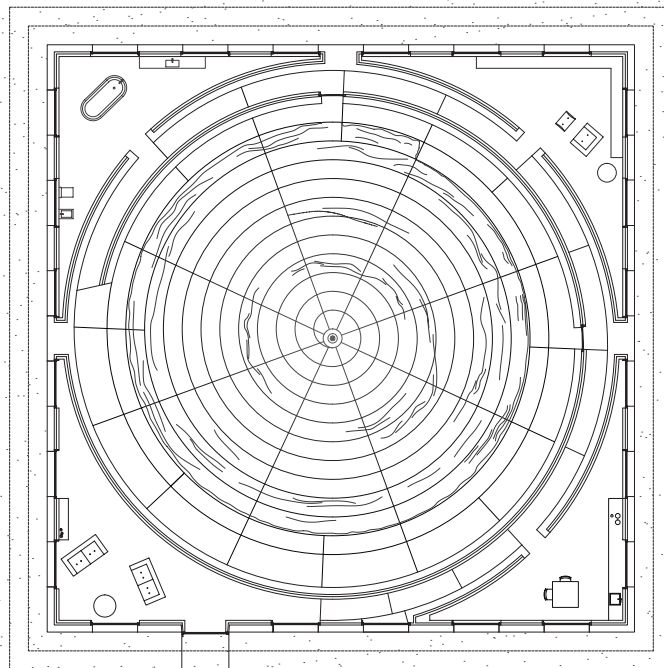
4 - Proximidade do local de implantação



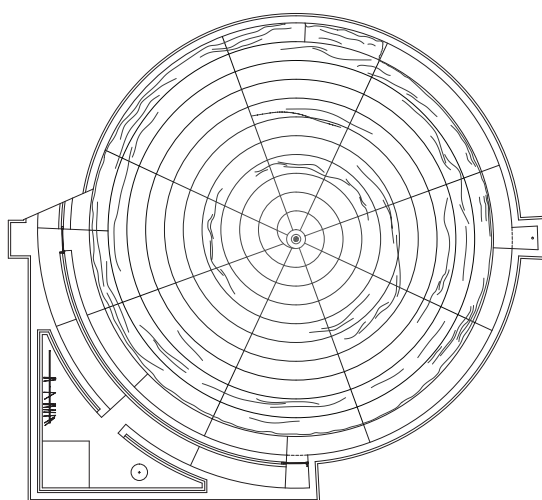
5 - Vista parcial para o interior do Pátio



6 - Vista para o interior do Pátio e cobertura



7 - Planta do piso de entrada



8 - Planta do último espaço da casa, no piso inferior ao de entrada

onde se localiza o primeiro espaço de recepção e de descanso, e onde o pé-direito é de três metros. De seguida, acede-se aos outros espaços que se vão distanciando do exterior, e que se rebaixam face à cota de entrada, ganhando um pé direito maior. Assim, os próprios espaços vão obtendo um carácter diferente que os distanciam do exterior por perderem uma relação directa e progressivamente introvertem-se, até ao culminar da introspecção patente no quarto de dormir, que se constitui como um espaço sem relação directa com o exterior.

A formalização dos espaços interiores, constituiu-se como forma de maximizar a importância do pátio, uma vez que se constitui o espaço crucial de toda ideia do projecto, tornando mínimo o espaço habitável, na sua essencialidade, daí a forma resultante, partindo de uma decisão de circunscrever um círculo aos limites do quadrado.

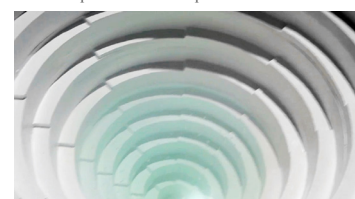
As relações espaciais vão-se modificando à medida que se experiencia a vivência na casa de férias. A fachada para com o exterior, mantém uma fenestração regular, admitindo uma postura indiferente na importância quer dada ao exterior, quer ao interior do edifício, manifestando de certo modo uma autonomia espacial, mas incorporando-a na globalidade do edifício. A justificação da progressão do volume, anuncia um banco na cobertura, como culminar simbólico de descanso após um percurso pelo pátio.

O pátio, na região onde o nível máximo das águas abarca, detém um diâmetro de 50 metros, constituindo-se como o mínimo viável para nadar.

O edifício em si, seria construído em betão preto, de modo a estabelecer uma continuidade visual com o basalto escavado, mantendo assim uma certa unidade volumétrico-espacial, tantas vezes defendida pelo Arquitecto Valerio Olgiati.



9 - Vista para o interior do pátio e cobertura



10 - Frame do filme efectuado para a crítica final



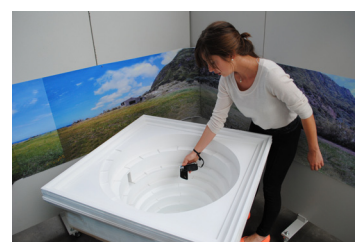
11 - Vista parcial do pátio



12 - Vista do Pátio



13 - Vista geral da maquete



14 - Produção do filme

Assim, assiste-se à tomada de consciência que se trata apenas de um exercício projectual, que particulariza uma determinada realidade, que toma a arquitectura como uma disciplina autónoma e que a formaliza na mesma disciplina, negando como ponte de partida a circunstância da obra, como por exemplo, o lugar - como motor primordial do projecto de arquitectura. O projecto nasce nas conjugação de três premissas inventadas pelo estudante - o lugar, o programa, e a ideia - com as condições estipuladas pelo tema de cada semestre.

Valerio Olgiati, encontra em Mendrisio, um vasto campo de exploração de conceitos e expressões ideais, propondo uma ‘tavola rasa’ de concepção. No decorrer dos seus discursos, assiste-se a um fascínio a tudo o que é arcaico, primordial e essencial. A escola de arquitectura é considerada como uma oportunidade de fomentar a criatividade na reactivação da disciplina de arquitectura, enquanto não há grandes comprometimentos com a própria realidade que se assistirá aquando do percurso profissional.

Ainda que se constitua como um exercício, assiste-se a uma vontade comum de expressar construtivamente ao máximo as ideias de projecto, de forma a clarificar e tornar essencial todo o conjunto.

Os edificios emergem como elementos unitários, e tem na sua essência formas regulares, às quais são introduzidas transformações relacionadas com a narrativa projectual, que modificam a própria percepção do todo constituído, fazendo referência ao ponto de partida mas igualmente propondo uma forma totalmente nova, e no entanto simples e clarificadora de uma ideia pré-concebida. De notar igualmente, toda a presença matérica, tão comum nos projectos concretizados por Olgiati e como tal, reflectida nos projectos desenvolvidos pelos respectivos estudantes. As obras apresentam-se expressas pelo seu peso material, fortes no sentido monumental, evidenciado pelas escalas propostas, que ultrapassam a escala humana, uma vez que pressupõem uma relação entre o Homem e a arquitectura levada ao extremo, quer pela grandeza dos gestos, quer pelos mínimos habitáveis propostos, no mínimo emprego do material deixando ficar o essencial da narrativa que se pretende expressar.

